

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS**

**ALEXANDRE KUCIAK**

**NO RASTRO DE WALTER BENJAMIN:  
A CONTRIBUIÇÃO DO ROMANCE POLICIAL PARA O CONCEITO  
DE *SPUR***

Porto Alegre, dezembro de 2013

**ALEXANDRE KUCIAK**

**NO RASTRO DE WALTER BENJAMIN:  
A CONTRIBUIÇÃO DO ROMANCE POLICIAL PARA O CONCEITO  
DE *SPUR***

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para obtenção do grau de Licenciatura em Letras.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Claudia Luiza Caimi

Porto Alegre, dezembro de 2013

**NO RASTRO DE WALTER BENJAMIN:  
A CONTRIBUIÇÃO DO ROMANCE POLICIAL PARA O CONCEITO  
DE *SPUR***

**ALEXANDRE KUCIAK**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para obtenção do grau de Licenciatura em Letras.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Claudia Luiza Caimi

Trabalho defendido e aprovado, em \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_, pela banca examinadora:

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Claudia Luiza Caimi – UFRGS (orientadora)

---

Professor Dr. Antonio Marcos Vieira Sanseverino - UFRGS

---

Prof. Dr. Atilio Bergamini Junior - UNICAMP

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente à minha vó, Melida Lambrecht, que sempre cuidou de mim. Aos meus pais, Maria Teresinha Lambrecht e Valmor Kuciak, pelo amor, à Cátia Boeira, pelo carinho, e aos meus familiares. Aos meus padrinhos Dirce Tasca Ughi e Danilo Tasca Ughi, que juntamente com seu filho, Marcelo Tasca Ughi, sempre receberam-me com o coração aberto.

A todos os meus amigos, em especial ao Atilio Bergamini Junior e ao Mauricio dos Santos Gomes, que colaboraram mais diretamente neste trabalho, sobretudo o Maurício, que foi quem sugeriu a base deste estudo. Também devo mencionar a Janaína Tatim, o Fabricio Santos da Costa e o Rafael Souza Barbosa, que contribuíram de diferentes maneiras.

E aos vários ótimos professores que tive durante minha graduação, especialmente a Claudia Caimi, que proporcionou a oportunidade da criação de um grupo de estudos sobre o Walter Benjamin. Também pelo jeito acolhedor, pelo brilhantismo e pela amizade. Não poderiam faltar o Antonio Marcos Vieira Sanseverino, a Regina Zilberman, a Marcia Ivana Lima e Silva e o Antonio Barros, com quem gosto de dialogar, e que fazem a gentileza de ouvir minhas frequentes ingênuas inquietações.

“¿Por qué se ocupa de literatura muerta?  
Estuvo en silencio un rato y luego dijo: en  
primer lugar llevo al campo de la ciencia, de la  
estética, una nueva terminología.”

Asja Lacis  
*Memorias*

“Só conhece realmente uma pessoa quem a  
ama sem esperança.”

Walter Benjamin  
*Rua de Mão Única*

## RESUMO

Este trabalho busca analisar a relação entre a categoria do “rastros” (*Spur*) e o gênero policial na obra de Walter Benjamin. Primeiramente, analisaremos as ocasiões em que Walter Benjamin se refere ao romance policial ao longo da sua obra. Procuramos com isso compreender melhor como este gênero se articula com a categoria de “rastros” (relação, admitida por Benjamin em carta a Theodor Adorno), categoria importante na obra benjaminiana. O trabalho consistiu na recolha dos momentos nos quais Benjamin se refere ao romance policial em seus ensaios e livros, direta ou indiretamente e, a partir desse material, na análise destes comentários. Buscou-se, nessa etapa, entender a relação do romance policial com os objetivos teóricos de Benjamin. Em seguida, tentamos compreender como a categoria de “rastros” se desenvolveu e se operacionalizou. Deste processo, concluímos que há uma relação entre a figura do detetive e a figura do historiador benjaminiano. Com base nisto, a segunda parte do trabalho consistiu na análise dos movimentos do “eu narrador” e do “eu narrado” do fragmento “Acidentes e crimes” de *Infância berlinense: 1900*. Buscamos averiguar estes “eus” enquanto detetives/historiadores. O resultado foi a delimitação de várias características do detetive/historiador de *Infância berlinense* relacionadas com a influência da narrativa policial sobre a categoria de “*Spur*”: o interesse por restos em uma modernidade onde encontrá-los torna-se cada vez mais difícil; a proximidade da categoria de “aura” com a de “*Spur*”, e com a aproximação de *Spur* da dimensão estética; a relação de complementariedade de *Infância berlinense* com a investigação de Benjamin da metrópole e das teses *Sobre o conceito de história* com *Infância berlinense*; o ponto de vista adotado no processo de leitura do passado e da História precisa possuir negatividade para que *Spur* se torne chave de conhecimento.

**Palavras-chave:** Walter Benjamin, Rastros, Aura, Romance Policial, História

## ABSTRACT

This work aims to analyze the relation between the concept of “trace” (*Spur*) and the detective novel in Walter Benjamin’s work. Primarily, we analyze the occasions on which Walter Benjamin refers to the detective novel throughout his work. From this, we seek better understand how this gender articulates with the category of “trace” (relationship admitted by Benjamin in a letter to Theodor Adorno), an important category in Benjamin's work. The work consisted of the collection of moments in which Benjamin refers to the detective novel in his essays and books, directly or indirectly and, from this material, in the analysis of these comments. We sought, at this stage, to understand the relationship of the detective novel with the theoretical goals of Benjamin. Then, we try to understand how the category of “trace” has developed and operationalized. From this process, we conclude that there is a relationship between the figure of the detective and the figure of Benjamin's historian. Based on this, the second part of the work consisted in the analysis of the motions of the self who remember and the self who is remembered of the fragment “Accidents and crimes” of *Infância Berlinense: 1900*. We seek to investigate these “selves” as detectives/historians. The result was the delineation of various characteristics of the detective/historian of *Infância Berlinense: 1900* related to the influence of the detective narrative in the category of “*Spur*”: the interest in traces in a modernity in which to find these traces becomes increasingly difficult; the proximity of the category of “aura” with the category of “*Spur*” and the proximity of “*Spur*” of the aesthetic dimension; the relation of complementarity of *Infância Berlinense: 1900* to the investigation of the metropolis and of the Benjamin’s thesis “*Sobre o Conceito de História*” to *Infância Berlinense: 1900*; the point of view adopted in the reading of the past and of the History need to get negativity so that the concept of “*Spur*” will become a key of knowledge.

**Keywords:** Walter Benjamin, Trace, Aura, Detective Novel, History

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>1. O ROMANCE POLICIAL E BENJAMIN, BENJAMIN E O ROMANCE POLICIAL.....</b>	<b>12</b>
1.1 Walter Benjamin e o romance policial .....	12
1.2 O leitor de romances policiais.....	13
1.3 O <i>flâneur</i> sem aura procurando pistas .....	21
1.4 O detetive da história .....	29
<b>2. UM DETETIVE NOS LABIRINTOS DA INFÂNCIA.....</b>	<b>38</b>
2.1 <i>Infância berlinense: 1900</i> .....	38
2.2 “Acidentes e crimes” .....	39
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>51</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>52</b>

## INTRODUÇÃO

Data de 9 de dezembro de 1938, a resposta de Walter Benjamin a uma extensa carta enviada por Theodor Adorno, um mês antes, a respeito do seu trabalho sobre Baudelaire. Adorno se dizia “decepcionado” com o ensaio de Benjamin, principalmente pela falta de “mediação” do trabalho em questão, que “não é outra coisa senão a própria teoria de que seu trabalho se abstém” (ADORNO, 2013, p. 403). Benjamin responde ao que julga os “fundamentos” da carta; entre estes estava a palavra “vestígio”, em alemão, *Spur*.

Se um conceito como vestígio fosse receber uma interpretação concludente, então teria de ser introduzido com toda a desenvoltura no plano empírico. Isso poderia se dar de forma ainda mais convincente. De fato, a primeira coisa que fiz ao regressar foi verificar uma importante passagem de Poe para minha construção da narrativa policial a partir da obliteração ou fixação dos vestígios do indivíduo no meio da multidão da metrópole. (...) O conceito de vestígio encontra sua determinação filosófica em oposição ao conceito de aura (ADORNO, 2013, p. 412).

Uma das categorias mais importantes do pensamento benjaminiano, “que pode ser considerado como um dos pilares que sustentam o materialismo *sui generis* benjaminiano” (OTTE, 1994, p. 203), a palavra alemã *Spur* costuma ser traduzida como “resto”, “vestígio”, “impressão”, “marca”, “rastro”. Termo ambíguo, *Spur* refere-se, ao mesmo tempo, a uma presença e a uma ausência, e esse “caráter paradoxal também afeta os usos do conceito por Benjamin” (GAGNEBIN, 2012, p. 27). Essa variedade de traduções é problemática pois:

(...) para o “pensamento poético” de Benjamin, é importante que um termo como *Spur* seja mantido igual nos diversos contextos, pois, de acordo com a filosofia da linguagem benjaminiana, trata-se do nome de uma ideia. (...) Reaparecendo sempre igual em seus escritos (...) o termo contribui para a “coexistência significativa dos opostos (OTTE, 1994, p. 203).

Com base neste trecho da carta de Benjamin, e neste alerta de Georg Otte, parece-nos de grande importância resgatar uma das possibilidades de tradução de *Spur* pouco utilizada pelos comentadores de Benjamin, a saber, “pista”. Benjamin associa diretamente *Spur* com a

narrativa policial e propõe a introdução do conceito no plano empírico<sup>1</sup> (com naturalidade<sup>2</sup>), para que este possa receber uma “interpretação convincente<sup>3</sup>”. Desta forma, a proposta do equivalente “pista” remete, ao menos em nosso idioma, a esta relação essencial com o romance policial. O detetive segue, principalmente, pistas.

Buscamos, assim, neste trabalho, investigar a relação do conceito *Spur* com o romance policial em Walter Benjamin, a fim de esclarecer melhor como o autor apreendeu e utilizou o conceito. Como Benjamin menciona explicitamente a relação de *Spur* com o conceito de *Aura*, nossas investigações também se darão, necessariamente, sobre esta relação.

A menção de Benjamin à “construção” de uma *Detektivgeschichte* (conto policial), indica também que pode ser na literatura que o seu conceito “convenceria”; sua primeira ação no retorno de sua viagem foi ler uma passagem de Poe. A literatura seria o nível (ou plano) empírico que ele estaria se referindo, e a história de detetive seria a escolhida pois nela ocorre a introdução do rastro, do vestígio, ou segundo o que propomos, da “pista”, com “naturalidade”. Pensar a literatura dentro das relações de produção é um traço do pensamento de Benjamin, como se vê em “O Autor como Produtor”, de 1934. Por isso, a novela policial possui valor como forma e como sintoma de um conjunto de determinações sociais.

Deter-nos-emos nas passagens em que Benjamin se refere ao romance policial e às histórias de detetive, explicitamente ou não. Buscaremos compreender o conceito de *Spur* sua vinculação com o gênero policial e em sua relação com o conceito de aura. Na sequência, analisaremos o fragmento “Acidentes e crimes” da obra *Infância berlinense: 1900*, escolhido com a finalidade de demonstrar o conceito na literatura do autor alemão. Se *Infância berlinense* é uma obra literária (embora enquadrá-la em um gênero seja um dos problemas), e se está correta nossa interpretação de que é na literatura que Benjamin planejava introduzir seu conceito com convencimento, não seria *Infância berlinense*, por lidar diretamente com rastros, de certa forma, uma *Detektivgeschichte*? Haveria alguma relação no fato de Benjamin ter

---

<sup>1</sup> No original, “(...) *in der empirischen Ebene* (...)”, parece mais próximo de “nível empírico”.

<sup>2</sup> A palavra “naturalidade” encontra-se na tradução inglesa das cartas: “(...) had to be introduced with complete naturalness at the empirical level.” Na tradução brasileira, de José Marcos Mariani de Macedo, a palavra escolhida foi “desenvoltura”.

<sup>3</sup> A opção da tradução inglesa por *convincing*, novamente parece-nos mais apropriada.

começado a ler regularmente romances policiais a partir de 1933, em especial Georges Simenon, exatamente na mesma época em que escrevia sua *Crônica berlinense* que, em seguida, transformou-se em *Infância berlinense: 1900?* Assim, analisaremos detidamente o quadro “Acidentes e crimes”, com foco na introdução do conceito de *Spur*, sua relação com a aura e os movimentos do eu “detetive/historiador”.

Acredito que este trabalho não teria sido possível sem a oportunidade proporcionada pela professora Claudia Caimi. Logo que chegou à UFRGS, a professora mostrou-se aberta ao diálogo e, sabendo do nosso interesse pelo Walter Benjamin, não hesitou em aceitar nossa proposta de um grupo de estudos. Assim, este trabalho é primordialmente fruto de um trabalho coletivo que tive a honra de poder fazer parte nesses últimos três anos. Por isso, naturalmente, estarão também neste trabalho as vozes do Mauricio dos Santos Gomes, da Janaina Tatim, do Atilio Bergamini Junior, do Rafael Barbosa e da professora Claudia Caimi, além dos outros colegas que passaram pelo nosso grupo.

# 1. O ROMANCE POLICIAL E BENJAMIN, BENJAMIN E O ROMANCE POLICIAL

---

## 1.1 Walter Benjamin e o romance policial

Este trabalho segue o palpite de Jeanne Marie Gagnebin, de que “o interesse de Benjamin pelo romance policial é grande. (...) Não se trata somente de leituras contra as insônias certamente frequentes de Benjamin” (GAGNEBIN, 2012, p. 30).

Na obra de Benjamin, há várias referências ao romance policial/de detetive e à figura do detetive. Porém, além de um artigo de 1930 intitulado “*Kriminalromane, auf Reisen*”, nenhum texto seu é dedicado exclusivamente a eles. Outras referências estão espalhadas ao longo de sua obra desde *Rua de Mão Única* e referem-se basicamente a Edgar Allan Poe e a Charles Baudelaire. Contudo, também buscam pensar as motivações do *flâneur*, os interiores burgueses, a fotografia, sempre circundando a categoria de *Spur*, por isso a proposta deste trabalho.

“O detetive pode ser analisado como uma figura coerente e consistente no trabalho de Benjamin, mesmo que esta unidade seja resultado de uma interpretação posterior de um comentador<sup>4</sup>” (SALZANI, 2007, p. 168). Apresentaremos estes momentos em que Benjamin analisa a figura do detetive em sua obra tentando dar ao romance policial um significado dentro do projeto teórico do autor.

Analisaremos, primeiramente as propostas do artigo “*Kriminalromane, auf Reisen*”. A seguir, o nascimento e desenvolvimento da história de detetive no século XIX, dentro das descrições fantasmagóricas da cidade, descrições conectadas com o fenômeno da multidão na cidade. Nesse processo, percorreremos os caminhos entre o detetive e o surgimento do *flâneur*, de acordo com Benjamin. Na sequência, relacionaremos a figura do detetive com a teoria

---

<sup>4</sup> Como o artigo de Salzani não se encontra traduzido, sempre que for referido a ele, com aspas ou não, se trata de tradução minha, como neste trecho: “Nevertheless, the detective can be analyzed as a coherent and consistent figure in Benjamin’s work, even though its fictitious cohesiveness and unity result from the work a posteriori of the commentator.”

benjaminiana do “rastros” (e suas relações com a categoria “aura”). Salientaremos, por fim, a busca política do detetive, ao vinculá-lo com o historiador (e vice-versa). A cidade como uma cena de crime, através do quadro “Acidentes e crimes” de *Infância berlinense: 1900*.

## 1.2. O leitor de romances policiais

Em 1930, Benjamin publicou na revista literária “*Literaturblatt der Frankfurter Zeitung*”, um pequeno texto intitulado “*Kriminalromane, auf Reisen*” (“Romance Policial, em Viagem”).

Neste texto, Benjamin parte da observação de que as pessoas preferem comprar livros novos antes de viajar de trem. Há uma desconfiança em relação às obras já conhecidas. Segundo Benjamin, comprar um livro novo é uma espécie de “culto”<sup>5</sup> conhecido por todos, que “agrada ao deus das estradas de ferro” (BENJAMIN, 2011, p. 34). Benjamin se refere a este culto como um “sentimento obscuro”, cuja origem estaria no imaginário das pessoas. A suntuosidade das estações de trem provocariam o aparecimento de figuras grandiosas nos sonhos: o “deus das caldeiras”, as “ninfas do vapor” e do “demônio que é o senhor de todas as canções de ninar” (BENJAMIN, 2011, p. 34).

Nestes mesmos sonhos estão os perigos que as viagens de trem oferecem, durante o tempo em que o indivíduo está na cabine, durante a espera no saguão: “a solidão das cabines, o medo de perder a conexão, o pavor das gares desconhecidas em que entram” (BENJAMIN, 2011, p. 34). O indivíduo sente-se minúsculo e mudo diante da batalha entre os “deuses do trem” e os “deuses da estação”, numa imagem semelhante à do ensaio “Experiência e pobreza”, de 1933, que colocará o “minúsculo corpo humano” em meio às “explosões destruidoras” da guerra. Benjamin capta em “*Kriminalromane, auf Reisen*”, um momento histórico em que se dá uma mudança de percepção em relação à realidade, uma mudança que, em “Experiência e pobreza” e em “O narrador” (1936), se reflete num diagnóstico sobre a narrativa que, fundamentada na transmissão de experiências, arraigada, portanto, no mundo camponês, se encontra em

---

<sup>5</sup> No ensaio “O Capitalismo como Religião”, Benjamin diz: “(...) o capitalismo serve essencialmente à satisfação das mesmas preocupações, tormentos e inquietudes aos quais outrora davam resposta as chamadas religiões (BENJAMIN, 2011b, p. 1).”

decadência “com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem” (BENJAMIN, 1993, p. 115).

Se, como enunciamos na introdução, o conceito de *Spur* se opõe ao de aura; se o conceito de aura está ligado à experiência, incluindo aqui a transmissão oral de histórias; se o “romance policial” tem suas bases em uma forma literária (o romance) característica da burguesia; e se o “romance policial” carrega em sua estrutura a essencialidade do raciocínio, aplicado sobre rastros e pistas, não seria esta a principal forma romanesca dessa sociedade de início de século XIX? A forma literária de um período em que há reprodução técnica, e, portanto, com a experiência aurática em decadência?

Em sua obra, Benjamin diferencia os conceitos de experiência (*Erfahrung*) e vivência (*Erlebnis*), a primeira caracterizando a experiência anterior à modernidade e a segunda a posterior, que caracteriza “o fim da narração tradicional” (GAGNEBIN, 1994, p. 63). Nesta passagem da *Erfahrung* para a *Erlebnis*, no olhar de Benjamin, não teria o conceito de aura sido substituído gradualmente por outro conceito? Seria este o de rastro, por ser seu oposto? E, desta forma, o conceito de rastro não guardaria um pouco do conceito de aura e vice-versa? Na interpretação de Georg Otte (1994, p. 204), “a ideia benjaminiana de vestígio (...) faz parte de um projeto de construção ou de reconstrução da experiência, seja ela a experiência histórica das *Teses* ou a experiência individual da *mémoire involuntaire*”. Para começarmos a responder estas questões, analisaremos as ocorrências do termo *Spur* no ensaio “O narrador” (1936) e, mais adiante, tentaremos retomar a ideia através do fragmento de *Infância berlinense*.

Em “O narrador”, Benjamin utiliza o conceito *Spur* cinco vezes. Na primeira menção do termo *Spur* em “O narrador”, Benjamin comenta que as viagens de Leskov pela Rússia enriqueceram sua experiência de mundo e seus conhecimentos sobre as condições da população. “Desta forma, ele teve a oportunidade de conhecer o sectarismo do país. Isso deixou suas marcas [*Spur*] nas histórias” (BENJAMIN, 2007, p. 105)<sup>6</sup>. Nesta utilização, temos o dado concreto do conceito de *Spur*. Deixamos a tradução por “marca” propositalmente, para mostrar como a diferença entre as palavras é sutil. A equivalência entre os idiomas é um dos principais

---

<sup>6</sup> Minha tradução, de “*Auf diese Weise hatte er Gelegenheit, das Sektenwesen im Lande kennen zu lernen. Das hat in den Erzählungen seine Spur hinterlassen.*”

elementos da tradução. Costuma-se considerar vários aspectos, um deles, a relação de significado entre as palavras. A princípio, a tradução de *Spur* por “marcas” parece adequada. Entretanto, precisamos considerar o alerta de Georg Otte posto na introdução deste trabalho, de que a palavra *Spur* também se trata “do nome de uma ideia” e que por isso deveríamos evitar traduzi-la de várias formas diferentes. A marca, assim como a pista, é concreta. Porém, apenas *Spur-enquanto-pista* permite que se olhe para a história de Leskov pela investigação dos elementos inconscientes que revelem o sectarismo. O detetive procura por marcas, a marca pode ser uma pista. Contudo, *Spur-enquanto-marca* está mais próximo de um sinal gravado, ou seja, de um elemento consciente.

De acordo com o dicionário *Houaiss*, a palavra “caráter”, do grego, *kharaktêr*, significa “sinal gravado”, “marca”. Desta forma, a reflexão sobre a “marca” e o “sinal” parece ter mais relação com os elementos do ensaio “Destino e caráter”, de 1921. A marca está aí enquanto a pista está e não está, pois está ameaçada de não ser encontrada. Benjamin colocou *Spur*, e não *Marke* ou *Zeichen*<sup>7</sup> (a primeira comumente traduzida por “marca”, a segunda por “marca”, “sinal”, ou “caráter”). Além disso, há uma desconfiança por parte de Benjamin em relação a elementos conscientes (tatuagem, cicatriz, assinatura).

Em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Benjamin fala de “pistas mnemônicas”<sup>8</sup> (*Gedächtniesspuren*), retomando a tese de “Além do princípio do prazer”, de Freud, “segundo a qual o consciente se encontra numa postura de defesa contra pistas mnemônicas (OTTE, 1994, p. 203-204)”. Como vimos, Benjamin valoriza os fundamentos materiais e inconscientes,

mas evidencia, ao mesmo tempo, a fragilidade dos nexos estabelecidos pela consciência, que resulta da precariedade de toda tentativa consciente de enquadrar a realidade nos parâmetros do tempo e do espaço. O tempo, enquanto categoria da consciência, lineariza (...) o inconsciente se oferece como instrumento para a recuperação desta totalidade. (OTTE, 1994, p. 204)

Em “Além do princípio do prazer”, Freud escreve: “os processos mentais inconscientes são, em si mesmos, ‘intemporais’ (FREUD, 1920, p. 19).

---

<sup>7</sup> Em “Sobre a pintura ou signo e mancha”, Susana Kampff Lages comenta a respeito do termo alemão *Zeichen*: “Em alemão, *Zeichen* – “signo”, “sinal”, remete diretamente a *zeichnen*, “desenhar”, assim como em português estão estreitamente relacionados *signo*, *desígnio*, *desenho*. (LAGES in BENJAMIN, 2011a, p. 81).”

<sup>8</sup> Na tradução brasileira, “traços mnemônicos”, que retraduzimos de acordo com nosso propósito.

Deste modo, a marca pode ser uma pista, como na premonição do destino de um caráter. Entretanto, se quisermos ser fieis ao conceito, parece-nos que é preciso ter consciência de que quando lermos “marca”, estamos lendo *Spur*-enquanto-marca, para distinguirmos o uso cuidadoso e específico que Benjamin faz desse importante conceito carregado epistemologicamente, além de distingui-lo de *Marke* ou *Zeichen*.

Na segunda e terceira menções do conceito, Benjamin reflete sobre a narrativa, chamando-a de uma “forma quase artesanal de comunicação (BENJAMIN, 2007, p. 111)<sup>9</sup>”. Sem interesse em transmitir “como uma informação ou um relatório”, a narrativa “mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca [*Spur*] do narrador, como a [marca d]a [*Spur*] mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1993, p. 205).

Pode-se entender que há no conceito de *Spur* um fundamento material e um fundamento inconsciente<sup>10</sup>. As marcas do narrador podem ser inconscientes, a marca da mão do oleiro na argila do vaso é um dado material. O dado material e o inconsciente trabalham juntos para elucidar a forma da narrativa, a arte de narrar, a manifestação inconsciente das marcas do narrador ao incorporar sua experiência histórica à narrativa (uma experiência que é coletiva). Os fenômenos materiais e inconscientes, são transformados em *Spur*, em pistas que se tornam peças de um quebra-cabeça. A partir de uma pista, o detetive encontra outra. Às vezes é preciso uma peça apenas para se ter acesso a um todo maior, e aos poucos tem-se uma imagem mais clara deste todo. A imagem do oleiro indica o trabalho do artista, do criador. Há uma inserção de sua arte na vida da comunidade, à semelhança da narrativa: “o contato diário com a narrativa evita a formação de uma aura distanciadora entre ela e seus usuários” (OTTE, 1994, p. 211). Naquele tempo, o rastro era fácil de ser recuperado pelo ouvinte. Hoje, ele é procurado, sempre ameaçado de desaparecer.

A quarta menção é uma continuação da anterior. Benjamin utiliza *Spur* para se referir à tendência de Leskov “de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos” que irá contar. “Assim, suas pegadas [*Spur*] estão frequentemente

---

<sup>9</sup> Minha tradução de “*ist selbst eine gleichsam handwerkliche Form der Mitteilung*”.

<sup>10</sup> Nas teses *Sobre o conceito de história*, Benjamin afirmará que nas ruínas há um “índice misterioso”.

presentes em suas narrações, senão como os do experimentador, então como as do relator” (BENJAMIN, 2007, 111-112)<sup>11</sup>. *Spur*, aqui estaria atuando num sentido próximo ao de “influência”. Em Leskov, as pistas não estão escondidas, estão presentes. São *Spur*-enquanto-pegada pois permitem que entendamos sua prosa, tão próxima de um último instante da arte tradicional de contar histórias e, portanto, com um importante potencial histórico. O olhar melancólico lançado por Benjamin sobre Leskov buscava compreender a perda da experiência e como sua ficção conseguia, de certa forma, resistir a ela. É elemento fragmentário, residual, pois pode ajudar a entender o passado.

Na quinta menção de *Spur* deste ensaio, o termo se refere à contribuição dos comerciantes no ciclo narrativo das *Mil e uma noites*, ao “refinarem as astúcias destinadas a prender a atenção dos ouvintes”: “(...) eles deixaram uma marca [*Spur*] profunda” (BENJAMIN, 2007, p. 207)<sup>12</sup>.

A narrativa está cheia de pistas para a compreensão do passado e de ameaças de futuro. Nesta parte do ensaio, o fragmento XVI, Benjamin tenta compreender o “acervo de experiências” do grande narrador, para além das camadas artesanais.

Com base nos usos de *Spur* por Benjamin em “O narrador”, podemos afirmar que o termo:

- a) possui relação com o inconsciente de Freud;
- b) possui um elemento material;
- c) tenta vincular a experiência pessoal com a experiência coletiva;
- d) se distingue do conceito de aura, que, ao invés de vincular, isola um elemento particular da experiência coletiva.

Já a *Erlebnis* moderna tem como característica o indivíduo isolado, seja no mundo, seja na multidão. No saguão enorme, esperando pelo trem, o habitante da cidade, neste caso, o viajante de trem, também se encontra numa situação de desconforto, pois precisa traçar um caminho na estação, em meio às pessoas, para encontrar o trem, para pedir informações. As pessoas buscam o romance policial para conseguir “o entorpecimento de um medo pelo outro” (BENJAMIN, 2011, p. 34), ou seja, buscam sair de seu isolamento, pela “ansiedade ociosa”

---

<sup>11</sup> Minha tradução de “*So liegt seine Spur im Erzählten vielfach zu Tage, wenn nicht als die des Erlebenden so als die des Berichterstatters*”.

<sup>12</sup> Minha tradução do alemão, “haben sie eine tiefe Spur hinterlassen”.

que a companhia de um romance policial provoca. Diante de uma viagem, procuram outra, uma cujas situações sejam mais “fortes” do que a sensação de “medo” que vivem. O romance policial seria um escape momentâneo das ansiedades da vida moderna.

O próprio Benjamin gostava bastante de romances policiais e de detetive. Em *Walter Benjamin: A História de uma Amizade*, Gershom Scholem escreve que Benjamin gostava muito de ler romances de mistério, particularmente as traduções em alemão trazidas por uma editor de Stuttgart, de clássicos de detetive americanos e franceses.

Eu poderia também mencionar aqui que mesmo naqueles dias, Benjamin apreciava muito a leitura de novelas de mistério, particularmente as traduções alemãs trazidas por uma editora de Stuttgart, de clássicos de detetive americanos e como de Maurice A.K. Green, Emile Gaboriau (Monsieur Lecoq), e – quando ele estava em Munique – as histórias de Maurice Leblanc's sobre Arsène Lupin, o ladrão cavalheiro. Depois ele leu uma grande quantidade do autor sueco Frank Heller, e nos anos trinta, ele acrescentou os livros de Georges Simenon, que ele recomendava-me altamente em suas cartas, embora com reservas que eles tinham que ser lidos em francês para serem apreciados... Ele me contou sobre a cuidadosa lista que ele estava mantendo de livros que ele tinha lido; seu espólio literário está incluído nesta lista, de 1915 em diante, e está repleto de títulos de novelas de detetives. (SCHOLEM, 1981, p. 32-33)<sup>13</sup>.

Em “*Kriminalromane, auf Reisen*”, Benjamin dá uma lista de autores, personagens e trabalhos lidos por ele, como o Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle's (1859–1930) e a americana Anna Katherine Green (1846–1935). Mas antes, já em 1920, Benjamin escreve uma carta para Scholem com uma lista de bons romances policiais como *Green's Affair Next Door*, *Behind Closed Doors*, *Le fantôme de l'opéra*, *Le mystère de la chambre jaune* e *Die andere Seite*. De algumas cartas para Kracauer de 1926 e 1928, sabemos que ele lê o romance *Man Who Knew Too Much* e *Club of Queer Trades*, de G. K. Chesterton's (1874–1936) (resenhado por Kracauer para a “*Literaturblatt der Frankfurter Zeitung*” (SALZANI, 2007, p. 166-167).

---

<sup>13</sup> Minha tradução, do inglês *Walter Benjamin: The Story of a Friendship*: "I might also mention here that even in those days Benjamin was very fond of reading mystery novels, particularly the German translations brought out by a Stuttgart publisher, of American and French detective classics like those of Maurice A.K. Green, Emile Gaboriau (Monsieur Lecoq), and - when he was in Munich - Maurice Leblanc's stories about Arsène Lupin, the gentleman burglar. Later he read a great deal by the Swedish author Frank Heller, and in the thirties he added the books of Georges Simenon, which he highly recommended to me in his letters, although with the reservation that they had to be read in French to be appreciated... He told me about the rather careful list he was keeping of books he had read; his literary estate includes that list, from 1915 on, and it teems with titles of detective novels (SCHOLEM, 1981, p. 32-33)."

Nos anos 1930, Georges Simenon (1903–89), é a principal referência nas correspondências de Benjamin. Em 1936, em carta a Kitty Marx-Steinschneider, Benjamin menciona os romances *Les suicidés*, *Le locataire* e *Les Pitard*, como os melhores romances de Simenon.

... Eu gostaria que você soubesse – não devo já ter feito isso? – que eu estou lendo cada novo livro de Georges Simenon. Eu acho que os melhores de seus mais recentes livros são *Les Pitard*, *Le locataire*, e *L'évade*. Como você pode bem imaginar, no momento, não estou lendo essencialmente nada de literatura que é “relativamente erudito”. Há, contudo, romances de aventura que poderiam facilmente competir com literatura erudita. Um dos mais esplêndidos romances de aventura que eu me deparei – mas ele tem sido bastante conhecido há bastante tempo e foi publicado por Knauer em uma tradução alemã – é *Death in the Desert*, de Philipp Macdonald's. (Um filme que não é inteiramente indigno do livro foi baseado nele) (BENJAMIN, 1994b, p. 525-526)<sup>14</sup>

Ainda, em uma carta de 1937, para Willi Bredel<sup>15</sup>, Benjamin inclui um estudo sobre Georges Simenon em uma proposta para uma série, *Pariser Briefe*, que não escreveu. Menos conhecido é o fato que mencionamos em nossa introdução, de Benjamin ter cortejado a ideia de escrever um “romance policial”. Em uma carta de 1933, de Ibiza, para Gretel Karplus<sup>16</sup>, ele menciona um “projeto” de um romance policial, e acrescenta que estava esboçando “cenas, motivos e truques” para futuras considerações; no mesmo ano ele escreve novamente para Karplus, desta vez de Paris, sobre uma discussão que tivera com Bertolt Brecht sobre a *Theorie des Kriminalromans*, que “talvez irá ser seguida um dia por um compromisso experimental”. Nos materiais de Benjamin, dentro de suas obras completas, há um esquema deste projeto (SALZANI, 2007, p. 167).

A atração de Benjamin pelo romance policial, acima de tudo, estava em harmonia com o seu tempo. O interesse em histórias de detetive e na figura do detetive eram parte do espírito da

---

<sup>14</sup> Minha tradução do inglês: “... I want to let you know - should I not have done so already? - that I am reading every new novel by Georges Simenon. I think the best of his latest books are *Les Pitard*, *Le locataire*, and *L'évade*. As you may well imagine, I am at the moment essentially reading no literature at all that is even 'relatively highbrow.' There are, however, adventure novels that could easily compete with highbrow literature. One of the most splendid adventure novels I recently came across---but it has been known for a long time and was published by Knauer in a German translation - is Philipp Macdonald's *Death in the Desert*. (A film that is not entirely unworthy of the book was based on it.)”

<sup>15</sup> Escritor alemão.

<sup>16</sup> Esposa de Theodor Adorno.

época dos anos 1920. Entre 1922 e 1925, Siegfried Kracauer<sup>17</sup> escreveu um longo livro em que estuda a novela de detetive, *Der Detektiv-Roman: Ein Philosophischer Traktat*, publicado postumamente. Benjamin nunca citou o livro em seus trabalhos. Contudo, em uma carta para Kracauer de março de 1924, Benjamin escreve que está “curioso” sobre a análise do detetive feita por Kracauer. O estudo de Kracauer divergia dos interesses de Benjamin em relação ao gênero, sendo “uma análise fenomenológica da metamorfose da razão, do pensamento científico-industrial sistemático, originada da dissolução da piedade na sociedade burguesa e na relação entre *kitsch* e vontade de poder” (SALZANI, 2007, p. 167), “lançando as bases de sua crítica à cultura de massas e à indústria do entretenimento” (MACHADO, 2006). Ernst Bloch, grande amigo de Benjamin, na mesma época, escreve um ensaio sobre a visão filosófica do romance policial, *Philosophische Ansicht des Detektivromans*. Também, em 1929, na França, Régis Messac publicou um pesado livro sobre o progresso científico na ficção de detetives, chamada *Le “detective novel” et l’influence de la pensée scientifique*, do qual Benjamin transcreveu muitas citações, sendo uma constante referência no livro das *Passagens*.

Ainda que mais um a oferecer sua “contribuição” ao “deus das estradas de ferro”, Benjamin apropriou-se de elementos do gênero policial/detetivesco e ofereceu sua contribuição ao debate de sua época. “*Kriminalromane, auf Reisen*” foi o único texto a tratar especificamente sobre o gênero. Se neste texto Benjamin coloca o romance policial como uma das fugas possíveis das ansiedades e dos medos da vida moderna, em seus outros textos o foco está justamente no aprofundamento desses sentimentos modernos, derivados do aparecimento da metrópole, da multidão e da técnica. Nas próximas subseções buscaremos estes momentos em que Benjamin se refere ao romance policial. Tentaremos compreendê-los dentro de uma possível filosofia ou projeto benjaminiano sempre em transformação. Dentro deste suposto plano benjaminiano, buscaremos vincular o conceito de “rastros” ao romance policial.

---

<sup>17</sup> (1889-1966) Membro da Escola de Frankfurt, com quem Benjamin se correspondia regularmente e a quem citava, como, por exemplo, em “Pequena História da Fotografia” (1931).

### 1.3. O *flâneur* sem aura procurando pistas

Em *Theory of Film*, Siegfried Kracauer, analisa as ideias de Benjamin sobre a multidão:

Walter Benjamin observa que no período marcado pela ascensão da fotografia, a visão diária das multidões em movimento ainda era um espetáculo para o qual olhos e nervos precisavam ser ajustados.<sup>18</sup> (KRACAUER, 1960, p.50)

Em Paris, a figura do *flâneur* precisa se adaptar a uma multidão intimidante. Não parece haver, por exemplo, prazer em seu olhar, quando está distanciado. O *flâneur* estará à vontade somente no meio da multidão, na qual pode perder-se, seja fisicamente ou em pensamentos<sup>19</sup>. O indivíduo que “flana” pelas ruas, ou seja, que anda ociosamente, sem rumo, nem sentido certo, sente-se à vontade quando transforma a rua e as galerias em sua moradia: “As bancas de jornais são suas bibliotecas; e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente” (BENJAMIN, 1994, p. 39).

Inicialmente, a cidade era um grande interior para esse tipo de sujeito, porém, ela muda, e o *flâneur*, antes uma figura corriqueira, agora é acusado por sua ociosidade. Em “Paris do Segundo Império”, Benjamin escreve:

“Em tempos de terror, quando cada um tem algo de conspirador, todos podem também desempenhar o papel de detetive. A *flanerie* oferece-lhe para isso as melhores perspectivas. (...) Quando o *flâneur* se torna, assim, um detetive *malgré lui*, a transformação convém-lhe socialmente, porque legitima o seu ócio. A sua indolência é apenas aparente. Por detrás dela esconde-se o olhar desperto de um observador que não perde de vista o malfeitor. Assim, o detetive vê abrirem-se à sua autoestima vastos domínios. Desenvolve formas de reação adequadas ao ritmo da grande cidade. Capta as coisas fugidias, e com isso sonha estar próximo do artista. (BENJAMIN, 1994, p. 39).”

Benjamin afirma que “o romance policial (...) contribui para a fantasmagoria da vida parisiense” (BENJAMIN, 1994, p.37). O gênero parece mexer com o lado sombrio da cidade, refletindo a mudança de postura do *flâneur* e das pessoas em relação a ele. O romance policial representaria esse limiar, no qual a criminalidade começa a se tornar mais evidente. A cidade

---

<sup>18</sup> Tradução minha, do inglês: “Walter Benjamin observes that in the period marked by the rise of photography the daily sight of moving crowds was still a spectacle to which the eyes and nerves had to get adjusted.”

<sup>19</sup> Voltaremos a esse ponto a subseção seguinte.

torna-se um lugar de perigo, de angústia. Mesmo ao *flâneur*, habitante nativo da vida urbana, a cidade mostra-se estranha.

Em “Pequena História da Fotografia” (1931), Benjamin revela esse mesmo sentimento ao comentar as fotografias de Eugène Atget. Após sugerir as legendas nas fotografias como forma de “intervenção”, favorecendo o “mecanismo associativo do espectador”, Benjamin escreve:

Não é por acaso que as fotos de Atget foram comparadas ao local de um crime. Mas existem em nossas cidades um só recanto que não seja o local de um crime? Não é cada passante um criminoso? Não deve o fotógrafo (...), descobrir a culpa em suas imagens e denunciar o culpado? (...) Um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto? Não se tornará a legenda a parte mais essencial da fotografia? (BENJAMIN, 1993, p. 100).

Nos deteremos um pouco neste ensaio, pois ele nos esclarece muitas questões, principalmente em relação a conceitos fundamentais deste trabalho, que tentaremos exemplificar no fragmento da obra *Infância berlinense: 1900*, que analisaremos na última seção. No excerto acima, Benjamin trata da relação entre imagem e significado, no caso, as ruas fotografadas por Atget (o lugar que o *flâneur* considerava sua casa) estavam recobertas por esta sensação de medo e perigo. O que pode parecer uma crítica a Atget é uma qualidade que Benjamin enxerga no fotógrafo, qualidade que, nos parece, Benjamin tentará assumir para si em seu trabalho memorialístico.

Primeiramente há a questão da interpretação da imagem. Conhecendo a teoria mimética da linguagem de Benjamin, a interpretação passa por uma associação vinculada à capacidade de perceber as relações dos significantes dos signos. Busca-se recuperar o máximo possível de seu significado original. A associação que Benjamin faz acerca do romance policial parte de um tempo presente, em relação à uma produção artística do passado. Então Benjamin se pergunta, e se Atget tivesse consciência do que fazia, se tivesse consciência da violência que assaltava o solo sagrado do *flâneur*? Benjamin fala em “ler suas próprias imagens”: não será isso que ele tentará desenvolver em *Infância berlinense*, ou na *Crônica berlinense*, funcionando esta última como experimentação para a primeira?

Na primeira descrição de Atget (citação de Benjamin de uma historiadora), pode-se perceber que a figura deste fotógrafo se assemelha muito com a de Benjamin. Como Atget, Benjamin era desconhecido, exceto para um pequeno círculo de amigos e intelectuais, e sua obra só ganhou destaque após sua morte. Também, após ter sua tese sobre o drama lutuoso

alemão<sup>20</sup> recusada, passou a procurar jornais e revistas para publicar seus textos, como o fotógrafo, percorria os ateliês para vender suas fotos a preços mínimos: “vendendo-as (...) ao mesmo preço que aqueles cartões-postais que em torno de 1900 representavam belas paisagens urbanas<sup>21</sup>” (BENJAMIN, 1993, p. 100). Além disso, temos a imagem do artista na sombra, e que, ainda assim, conseguiu deixar sua marca. A seguir, Benjamin comenta que Atget “desinfetou” a “atmosfera sufocante da fotografia convencional, especializada em retratos”:

Ele saneia essa atmosfera, purifica-a: começa a libertar o objeto de sua aura, nisso consistindo o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica. (...) Ele buscava as coisas perdidas e transviadas, e, por isso, tais imagens se voltam contra a ressonância exótica, majestosa, romântica, dos nomes de cidades; elas sugam a aura da realidade como uma bomba suga a água de um navio que afunda. (BENJAMIN, 1993, p. 101).

Aqui está marcado um dos pontos essenciais em nossa análise: a mudança do ponto de vista sobre o objeto. O olhar Benjamin sobre a fotografia de Atget e de Atget para a fotografia convencional, faz a imagem funcionar enquanto rastro de um momento do tempo. Atget atualiza a fotografia, voltando o seu olhar para “as coisas perdidas”. Benjamin fará o mesmo. No olhar de Benjamin, a fotografia carrega uma cifra que precisa ser interpretada, pois carrega um componente histórico (GINZBURG, 2012, p. 108). Essa interpretação só é possível devido a compreensão do observador da ambivalência temporal em que está a fotografia: um objeto entre o passado e o presente, que já foi, mas que pode continuar sendo, uma vez que o olhar do presente pode descobrir neste objeto coisas novas. A recomendação de Benjamin, contra o

---

<sup>20</sup> Na primeira tradução brasileira, de Paulo Sergio Rouanet, o termo utilizado é “drama barroco alemão”, expressão que não está no título original. A tradução literal do termo usado por Benjamin, “*Trauerspiels*”, seria “drama lutuoso”. Mas em português, ao utilizar “lutuoso” se perde a relação com o gênero da tragédia. A opção de João Barrento, na tradução portuguesa, foi por “drama trágico”. Benjamin distingue o drama trágico, típico do período barroco, e a tragédia, tanto a grega antiga quanto a moderna francesa. Em entrevista ao blog *Prosa*, em 31/12/2011, Barrento afirma que “o ponto principal dessa distinção é quanto ao modo como as obras se posicionam em relação à História e à morte, e também em relação ao tipo de protagonista. Enquanto a tragédia tem heróis afirmativos, o drama trágico tem figuras do desespero e da tristeza. Daí vem um dos grandes temas do livro, a melancolia gerada por essa posição de luto em face do mundo, que para ele é a condição da própria natureza. Benjamin escreve que se a natureza pudesse falar, ela se lamentaria”.

<sup>21</sup> Curiosa a menção ao ano de 1900, mais precisamente, “em torno de 1900”, visto que Benjamin o estudará bastante no ano seguinte, em 1932, quando receberá a proposta das crônicas berlinenses.

esvaziamento de sentido, inclusive sugerindo a legenda, vai no sentido de olhar para a fotografia enquanto ruína. Quer-se trazer à tona seu potencial de conhecimento do passado.

Nessa relação de passado e presente, proximidade e distância do rastro, é que Benjamin estabelecerá seu conceito de “aura”; e nós tentaremos “rastrear” o de *Spur*:

Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas, no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante ou a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho. Mas fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas, em cada situação, através da sua reprodução. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na reprodução. E cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelos jornais ilustrados e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta a autenticidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a reproduzibilidade. Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o “semelhante” no mundo é tão aguda que, graças à reprodução, ela consegue captá-lo até no fenômeno único. (BENJAMIN, 1993, p. 101).

A aura é uma “aparição única”, um momento, vinculado por Benjamin diretamente aos sentidos. Sentimos que está próximo de nós algo espacialmente e temporalmente distante. No mundo moderno, as novas formas de percepção se dão na destruição da aura. O instante único, a experiência aurática é substituída por uma espécie de “aproximação forçada” da coisa, uma vez que o indivíduo consegue captar o “semelhante” até mesmo no “fenômeno único” proporcionado pela reprodução, mesmo que desapareça logo em seguida.

Novamente aqui retorna a aproximação com a teoria da linguagem benjaminiana. Por “semelhante”, que Benjamin colocou entre aspas, entendemos que o autor refere tanto a indivíduos como à coisas, com base em seu ensaio “A doutrina das semelhanças” e sua proposta da “semelhança não sensível”. Em seu ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Benjamin acrescenta à sua síntese da definição de aura, que colocamos anteriormente, a seguinte frase: “Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar” (BENJAMIN, 1994, p.140). Em ambos os casos, Benjamin não restringe a experiência aurática à experiência estética ou à natural. Através da experiência aurática, o eu e as coisas, não importa quais, possuem uma relação de “despertar” mútuo.

Voltando à introdução deste nosso trabalho, Benjamin diz que “o conceito de vestígio encontra sua determinação filosófica em oposição ao conceito de aura”. Assim, o rastro seria o contrário de aparição, ou seja, é algo que é preciso procurar para ser visto. Seria também algo

que, se formos aplicar o mesmo método de dedução, está próximo, por mais distante que pareça estar? Por exemplo o rastro pode estar numa fotografia. Contudo, é preciso que saibamos olhar para esta fotografia enquanto rastro. É preciso um método para encontrar os rastros, um método aparentemente detetivesco que considere suas “relações mágicas”<sup>22</sup>. Se retornarmos ao ensaio sobre a fotografia, veremos que Benjamin espera que o fotógrafo consiga ser uma espécie de adivinho: que olhe para as coisas do presente e encontre relações entre o que foi e o que será. O fotógrafo, assim, estudaria suas imagens, levando o tempo que fosse preciso para interpretá-las (a exemplo dos astrólogos) e com base nestas, talvez, lhes pusesse umas legendas. Na primeira versão de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin retoma Atget:

A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. (...) O mérito incedível de Atget é ter radicalizado esse processo de fotografar as ruas de Paris, desertas de homens, por volta de 1900. Com justiça, escreveu-se dele que fotografou as ruas como quem fotografa o local de um crime. Também esse local é deserto. É fotografado pelos indícios que contém. Com Atget, as fotos se transformam em autos no processo da história. Nisso está sua significação política latente. Essas fotos orientam a recepção num sentido predeterminado. A contemplação livre não lhes é adequada. Elas inquietam o observador, que pressente que deve seguir um caminho definido para se aproximar delas. (BENJAMIN, 1993, p. 174-175).

O caráter misterioso das fotografias de Atget foi interpretado como locais de crime. Porém, a interpretação poderia ter sido incorreta, como um “analfabeto da imagem” poderia fazer. Por isso Benjamin acrescenta um comentário: “com justiça”. Assim, a fotografia é olhada como um mistério a ser resolvido pois, como escreve Benjamin em seu texto derradeiro, suas teses *Sobre o conceito de história*, “o passado traz consigo um mistério que o impele à redenção” (BENJAMIN, 1993, p. 223). É preciso fazer justiça à história, é preciso de um historiador-detetive. Agora a fotografia é uma pista. E em *Infância berlinense* o que Benjamin fará será exatamente recuperar imagens que funcionem como rastro, tanto para analisar a História criticamente, quanto para compreender-se enquanto indivíduo na sociedade, o que se tornou e tentar atuar enquanto intérprete destas imagens, antecipando ameaças futuras.

---

<sup>22</sup> A “disposição de espírito” necessária ao encontro dos rastros, é um dos pontos que aproximam Benjamin de Proust, uma vez que a memória involuntária também pode ser “incentivada”.

Antes dos romances de detetive surgirem na França, em meados do século XIX, quando as ruas ainda lhe pareciam seguras, nosso *flâneur* sem aura, foi responsável pelas fisiologias. Escritos panorâmicos, descrevendo tipos urbanos, as cidades, os animais. “A calma dessas descrições combina com o jeito do *flâneur*, a fazer botânica no asfalto” (Benjamin, 1994, p. 34). As fisiologias davam uma sensação de familiaridade ao ambiente urbano que Benjamin chamou de “fantasmagórico”. Uma sensação necessária, uma vez que a nova realidade da cidade poderia causar pânico. O resultado foi o desaparecimento das fisiologias, dando lugar ao romance policial e à transformação do *flâneur* em um detetive.

Lidando com a não familiaridade, com o mistério, ansiedade, medo do ambiente urbano, o gênero satisfaz a obsessão burguesa com as ameaças à ordem e à propriedade, em uma época de tumulto político e social (SALZANI, 2007, p. 169). Tom McDonough, em “The crimes of the *flâneur*”, afirma que maior que as ameaças vindas do proletariado, ou da difusão de uma contracultura rejeitando os modelos normativos de comportamento social, era a “ansiedade social que dominava o imaginário urbano dessa classe: o medo do crime” (MCDONOUGH, 2002, p. 116), medo que de certa forma disfarçava os medos políticos.

Se retomarmos o trecho retirado do ensaio “Paris do Segundo Império”, do começo do capítulo, em que Benjamin fala de “tempos de terror”, há um desenvolvimento deste sentimento de medo. Os tempos de “terror” são períodos em que há ameaças sobre o poder da burguesia (que atuava como revolucionária). Há um terror atuando sobre a classe que a faz olhar para todos com desconfiança. Mas ao mesmo tempo, podemos ler o trecho como se esse sentimento fosse permanente, talvez, imanente, à classe. E nesses momentos de perigo, pode-se “brincar” de detetive. É quando a habilidade de observação do *flâneur* se torna útil. Requisitado pela burguesia, o *flâneur*, antes acusado de ociosidade, agora tem prestígio social, pois ajuda a garantir a segurança ideológica e a imobilidade política.

No excerto a seguir, além de reforçar as características que vínhamos desenvolvendo, a saber, de vincular ao detetive as características do *flâneur*, e vice-versa, e da vinculação do romance policial com a vida fantasmagórica de Paris, Benjamin associa essa nova postura do *flâneur* com a de um caçador.

“O esboço de *Os Moicanos de Paris*, de Dumas, oferece uma conjunção de faro detetivesco com a indolência tranquila do *flâneur*. O herói decide ir em busca de aventuras, seguindo o rastro de um pedaço de papel que deitou ao vento. Seja qual for a pista que o *flâneur* siga, todas o levarão a um crime. Isto torna claro como também o romance policial, não obstante o seu calculismo sóbrio, contribui para a fantasmagoria da vida parisiense. Por enquanto, ainda não transfigura o criminoso;

mas transfigura os seus adversários e os terrenos de caça em que o perseguem. Messac mostrou como há aqui a preocupação de jogar com reminiscências de Cooper. O interessante nesta influência de Cooper é que não se procura escondê-la, mas pelo contrário torná-la visível. No referido *Os Moicanos de Paris*, esta visibilidade está patente logo no título: o autor abre ao leitor a perspectiva de ir encontrar em Paris uma floresta e uma pradaria (BENJAMIN, 1994, p. 39).”

Com o romance policial, as ruas de Paris transformaram-se em “terrenos de caça”. As ruas e becos da cidade, antes seguras, agora são comparadas às florestas: um lugar primitivo, que torna o cidadão ou um caçador ou uma vítima. O romance policial transformou a cidade-paisagem burguesa, com a evidenciação da ameaça, do perigo e do vício<sup>23</sup>. O *flâneur* andarilho agora vive na modernidade uma aventura. A referência ao escritor James Fenimore Cooper (também bastante presente no livro das *Passagens*) não é casual. Em *Paris do Segundo Império*, Benjamin cita Balzac: “A poesia do temor, da qual as selvas americanas estão cheias (...) essa poesia (...) adequa-se igualmente bem aos mínimos detalhes da vida parisiense (BENJAMIN, 1985, p.71).”

Trazidas para a cidade, estas imagens contribuem para a experiência avultosa que originou o romance policial. Uma experiência tão perigosa quanto estar desarmado em uma floresta. Mas o que seria mais ameaçador, uma floresta cheia de animais selvagens ou os choques diários da civilização?

Para Benjamin, a “romantização” da cidade é tão prejudicial quanto as fisiologias. “Pintar a cidade como um lugar selvagem é um caminho para escapar do tédio e da repetitividade fundamentais da modernidade capitalista, para escapar dos claustrofóbicos limites de uma sociedade altamente regulada” (LAMBERT In: SALZANI, 2007, p. 170). Em seu livro das *Passagens*, Benjamin exemplifica as consequências desse atitude, em uma citação de Roger Caillois, que chama de “elementos de intoxicação trabalhando em um romance de detetive”:

Os caracteres do pensamento infantil, o artificialismo em primeiro lugar, regem esse universo estranhamente presente; nada se passa aí que não seja premeditado de longa data (...). Tudo está preparado para, no momento certo, ser utilizado pelo herói todo-poderoso, que é o senhor de tudo.” (BENJAMIN, 2007, p. 234).

---

<sup>23</sup> Em *Infância berlinense*, esta característica da cidade será demonstrada, com o pequeno Benjamin sendo protegido, pelos pais e pela cidade, de entrar em contato com as figuras que provocavam a desestabilidade da vida burguesa, pessoas pobres e dominadas pelo vício.

Cada um destes elementos são reconhecidos na fantasmagoria da vida parisiense. O romance de detetive age enquanto um escape que produz uma imaginação infantil, resultando em uma fuga da realidade política e econômica. Na história de detetive, o indivíduo sai de sua vida entediante e recupera sua individualidade, anulada na multidão. Graeme Gilloch, reflete sobre o caráter de consumo inofensivo destes romances policiais: não havia crítica social, análise psicológica do crime ou da pobreza, nenhuma preocupação política em relação ao potencial revolucionário da massa (SALZANI, 2007, p. 171).

No trecho sobre Cooper, quando Benjamin afirma que “o romance policial, (...) contribui para a fantasmagoria da vida parisiense” moderna, ele também faz questão de marcar o caráter inicial dessas produções que, por exemplo, “por enquanto, ainda não transfigura o criminoso”. Como vimos, após as primeiras obras de Georges Simenon, Benjamin começa a comparar literatura de aventuras à mais alta literatura. Podemos entender melhor este potencial crítico que surgirá dos romances de detetive, analisando o capítulo sobre a *Ópera dos três vinténs*, em *Understanding Brecht*. Neste capítulo, dentro da seção “Sociedade criminosa”, Benjamin escreve:

“O romance de detective que nos seus primeiros dias (em Dostoiévski) fez tanto para o avanço da psicologia, tem agora, no auge do seu desenvolvimento, se tornado um instrumento de crítica social. Se o livro de Brecht [*Ópera dos três vinténs*], explora o gênero mais exaustivamente do que Dostoiévski, uma das razões é que no livro de Brecht – como na vida real – o criminoso ganha a vida dentro da sociedade, e a sociedade – como na vida real – pega sua parte do espólio. Dostoiévski estava preocupado com a psicologia; ele revelou o criminoso latente no homem. Brecht está preocupado com a política; ele revela o crime latente no mundo dos negócios. (...) É bem natural que neste caso limite de um romance de detetive, não haja lugar para um detetive. O papel do agente da lei atribuído ao detetive de acordo com as regras do jogo, está aqui tomada pela concorrência. BENJAMIN, 2003, p.82-83.”

Brecht consegue fazer uso de um gênero burguês, com origens em romances com mais ação, contra a própria classe burguesa. No caso de Dostoiévski, a investigação era policial, entretanto, muito mais psicológica, talvez porque enraizada na compreensão de sentimentos cristãos, como o de culpa. Brecht investiga as relações de classe, colocando o detetive e os policiais dentro de um sistema de relações políticas e econômicas.

#### 1.4. O detetive da História

Só perante o cadáver a exuberância sem alma do mobiliário se transforma em verdadeiro conforto.

Walter Benjamin, *Rua de Mão Única*

Em “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”, Benjamin escreve que “o conteúdo social e originário da história de detetive é o apagar das pegadas do indivíduo na multidão da cidade grande” (BENJAMIN, 1994, p. 72). Já havíamos apontado que as mudanças da modernidade, como o surgimento da multidão, foram as condições sociais básicas para o aparecimento do romance de detetive, e que o romance de detetive, ao evidenciar isso, aumentou a sensação de perigo da classe que o consumia. Neste trecho, Benjamin também coloca “o apagar das pegadas” na multidão como essencial ao gênero detetivesco.

A multidão, além de esconder mais facilmente o criminoso (qualquer um pode estar na multidão), também dificulta que se encontrem pistas que levem até ele. A multidão não é mais divertida, como nas fisiologias. Agora, ela esconde o criminoso, ela é o seu “asilo”; o *flâneur* não é mais alguém que aproveita as cores e a arquitetura das avenidas, agora ele procura traços de crimes. A expressão utilizada por Benjamin, “o apagar das pegadas”, na tradução de Flavio Kothe se refere a *Die Verwischung der Spuren*, uma expressão idêntica à utilizada por Brecht em poemas como “Manual para habitantes das cidades”, que também poderia ser traduzida por “o apagamento dos rastros” ou “das pistas”.

Em “Apague os rastros”, Brecht escreve:

Cuide, quando pensar em morrer  
Para que não haja sepultura revelando onde jaz  
Com uma clara inscrição que o denuncie  
E o ano de sua morte que o entregue!  
Mais uma vez:  
Apague as pegadas!

(Assim me foi ensinado) (BRECHT, 2000, p.57-58)

Sobre essa estrofe, escreve Benjamin: “Somente essa injunção poderia ser caduca; esse cuidado foi removido por Hitler e sua gente das preocupações do [cidadão] ilegal” (BENJAMIN, 1972-1989, p. 556 in GAGNEBIN, 2012, p. 29). Benjamin se refere à importância do túmulo em uma época em que o nazismo implantava sua política de terror. Também, ressalta o caráter premonitório de Brecht que, em um tempo de guerra, precisará ficar

na clandestinidade. Novamente, podemos citar “Experiência e pobreza”, em que Benjamin apresenta o reflexo na arte das mutações derivadas da experiência. No poema, Brecht vai “contra o desejo de perpetuação do indivíduo da classe dominante e numa defesa da radical destrutividade das vanguardas” (GAGNEBIN, 2012, p.29). Esse desejo de deixar rastros da burguesia será bastante explorado por Benjamin. A multidão, por exemplo, não apenas apaga os rastros do crime. Também o faz em relação aos indivíduos em geral. Nesse sentido, os romances de detetive podem ser analisados, sem fugir da proposição inicial de Benjamin sobre o conteúdo originário do gênero, como resgates de traços do indivíduo que se tornou anônimo nas massas.

Começamos o capítulo anterior com uma citação de Kracauer interpretando a obra de Benjamin. Nela, Kracauer afirma que o olhar sobre a multidão inspirava um receio. Porém, no meio dela, o *flâneur* se sentia à vontade. Há um sentimento duplo. Primeiro o de ansiedade provocado pela multidão, que tem a ver com a desconfiança de que no meio dela pode estar um assassino (todos são suspeitos). Depois, o sentimento se transforma em prazer, pois a massa também é um lugar de fuga para qualquer pessoa, uma forma de escapar das leis.

Há um erotismo no encontro do *flâneur* de Baudelaire com a multidão, ao contrário de Poe, em que há os dois sentimentos, o de ansiedade e o de prazer. Benjamin faz uma “leitura comparada das representações de multidão nos escritores do século XIX. Como texto-guia, escolhe o conto de Poe ‘O Homem da Multidão’” (BOLLE, 1994, p. 80).

Para Benjamin, o contato de Baudelaire com Poe foi fundamental para a obra do poeta francês, que o assimilou a sua maneira.

A história de detetive, cujo interesse reside numa construção lógica, que, como tal, a novela criminal não precisa possuir, aparece na França pela primeira vez com a tradução dos contos de Poe: “O mistério de Marie Roget”, “Os crimes da Rua Morgue”, “A carta Roubada”. Ao traduzir estes modelos, Baudelaire adotou o gênero. Sua própria obra foi totalmente perpassada pela de Poe (BENJAMIN, 1994, 40-41).

Na obra de Poe, de Baudelaire e de Brecht há o “apagamento de rastros” e nos três há a convivência na metrópole moderna. O conceito de “rastro” (*Spur*), ganha precisão nos romances de detetive. Jeanne Marie Gagnebin, a partir da sua leitura de Emmanuel Lévinas propõe a descrição do rastro enquanto “signo” (conceito amplo) e “um signo aleatório e não intencional” (conceito restrito). Como signo não intencional (rastros involuntários), a autora dá o exemplo do ladrão que “(...) ao querer apagar seus rastros, deixa outros que não quis” (GAGNEBIN, 2012, p. 32). Assim, como Brecht recomendava em “Apague os rastros”, é preciso tomar

cuidado com os rastros, para que eles não se voltem contra o sujeito, como uma espécie de “arma” do Estado totalitário (visto que como gatilhos do passado, os rastros estão em disputa). Esse tipo de rastro é um rastro psicanalítico, que escapa ao inconsciente, em Freud, ou da memória voluntária, em Proust.

O detetive sabe da não-intencionalidade do rastro, porém, o que lhe interessa é o que as marcas revelam sobre quem as deixou, se dão alguma pista para que ele consiga se aproximar do criminoso. Benjamin segue os rastros como o detetive. Ele procura uma pista que pode levar a uma outra construção histórica. Estes rastros, estas pistas, muitas vezes podem se apresentar como detalhes insignificantes. Mas como o bom detetive, é preciso aguçar o olhar para localizá-los. Benjamin seria assim, talvez, um detetive da História, ou, talvez melhor, das histórias, seguindo o raciocínio de Jeane Marie Gagnebin a respeito do termo alemão *Geschichte* que, enquanto “história”, “designa tanto o processo de desenvolvimento da realidade no tempo como o estudo desse processo ou um relato qualquer” (GAGNEBIN, 1993, p. 7).

O detetive, conforme propomos, proporciona-lhe um método, o da busca por “rastros”, e Benjamin acrescenta a essa busca um olhar melancólico, pois a busca se dá sobre algo perdido: a história de muitas pessoas, de muitas culturas, portanto, uma busca estreitamente relacionada com a morte, com a negatividade.

Desse olhar para a morte enquanto processo social é que Benjamin elaborará uma nova epistemologia em uma teoria do conhecimento com intenções políticas. Esta epistemologia mesclará o materialismo histórico de Marx (à sua maneira) com a teologia, representados nas teses “Sobre o conceito de história”, pela figura do autômato, na tese um, e pelo o anjo da história, na tese nove. O autômato é uma alegoria inspirada em um conto de Edgar Allan Poe traduzido por Baudelaire chamado “O jogador de xadrez de Maelzel”. No conto, o autômato, vestido com roupas turcas e segurando um cachimbo, seria uma máquina que venceria todas as partidas de xadrez (por ser uma máquina). Contudo, Poe apresenta a hipótese que um anão escondido dentro da máquina a estaria movimentando. Em Benjamin ocorre a mesma situação, contudo, o autômato é alegorizado para representar a “aliança entre duas formas de conhecimento deveras alheadas historicamente” (MATE, 2010, p. 63). O boneco se chama “materialismo histórico”, porém, ele só “pode desafiar sem problemas qualquer um sempre que tenha a teologia a seu serviço, que, hoje (...) não pode aparecer para ninguém” (BENJAMIN, 2010, p. 61). Dentro de nossa linha de pensamento, podemos entender que Poe atua como um

detetive em seu conto. Diante de um mistério, do segredo das vitórias do autômato, Poe elabora uma hipótese para explicar o fenômeno. Benjamin, enquanto observador diferenciado, resgata o objeto destacado por Poe para vê-lo como um resíduo com potencial histórico de algo que não foi dito, de construção de uma nova narrativa a partir daquela. Poe viveu o autômato, logo, este torna-se resíduo. E o resíduo, por portar uma ambivalência constitutiva, por sua relação com o lado mágico das coisas, por sua relação com o tempo, se torna chave de conhecimento. A epistemologia está em transformar a abertura à ambivalência de um componente irruptivo em um rastro e a partir deste rastro produzir um novo conhecimento, no caso, a união entre o materialismo histórico<sup>24</sup> e a teologia. Parte-se de uma negatividade para a afirmação, de uma destruição para uma construção. O objeto está sempre ambivalente, em ausência e em presença, e por isso ele é rastro e é por isso que Benjamin escolheu este conceito, que:

Na tradição filosófica e historiográfica (...) é caracterizado por sua complexidade paradoxal: presença de uma ausência e ausência de uma presença, o rastro somente existe em razão de sua fragilidade: ele é rastro porque sempre ameaçado de ser apagado ou de não ser mais reconhecido como signo de algo que assinala (GAGNEBIN, 2012, p. 27).

Para Jaime Ginzburg, “tratar um objeto implica admitir que ele tem mais de um significado possível” (GINZBURG, 2012, p. 112). Além do momento histórico em que a ruína foi produzida, ela é um potencial para o conhecimento do passado e do que virá. Assim, o autômato de Poe é reinterpretado pela capacidade mimética que guarda. O autômato é um campo cifrado que Benjamin lê como um encontro de dois tipos de pensamento, trabalhando juntos, no futuro. É o mesmo caso da pintura *Angelus Novus*, de Paul Klee, que Benjamin interpreta como o anjo da história. O anjo, com o olhar fixo no passado, “o anjo da história deve ser parecido com ele” (BENJAMIN, 2010, p. 203). Como o olhar de Benjamin, este anjo tem em seu olhar uma negatividade, ele olha “o que se apresenta a nós como uma cadeia de acontecimentos, ele vê como uma catástrofe única que sem cessar acumula ruínas sobre ruínas”. (BENJAMIN, 2010, p. 203). Neste caso ruínas difere de rastro, ou pista, pois a palavra usada é *Trümmer*, mais próximo de “escombros” ou “destroços”:

(...) o "juntar dos fragmentos" é um trabalho de restituição de algo anteriormente inteiro, ou seja, não se trata de fragmentos a serem reunidos numa nova ordem, mas o

---

<sup>24</sup> Mas não o da IIª e da IIIª Internacional.

esforço do anjo é voltado para o reestabelecimento de uma ordem perdida: "Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos." O maior problema do anjo, por enquanto, é a tempestade que o impede de fechar as asas, de "deter-se" para começar a obra da restauração. O dinamismo violento do progresso, que promete um futuro melhor, na verdade significa o afastamento do "Paraíso" (OTTE, 1994, p.42).

Como a fotografia, a pintura pode ser um rastro de um momento do tempo, fixação de algo efêmero e secreto e que, portanto, precisa ser interpretada. Ela guarda elementos históricos e religiosos (a figura do anjo). Porém, enquanto *Spur* benjaminiano, ou seja, dotado de capacidade mimética (herança secularizada da clarividência), também possibilita uma previsão, pois a faculdade mimética da linguagem em Benjamin é um ultrapassar das percepções imediatas. Com a herança da clarividência, permite uma percepção que pode "observar cada objeto como uma potência de diversos significados" (GINZBURG, 2012, p. 168). Em "A doutrina das semelhanças", Benjamin aponta que a mimese mudou na história. O lugar em que ela se apresenta como uma presença ausente é na linguagem. No caso do anjo de Benjamin, o lado construtivo dessa imagem se dá principalmente por ele manter-se virado de costas para o futuro. Em nossa posição de detetives da história, seguindo os passos de Benjamin, uma vez que o autor receava que suas teses fossem mal compreendidas, podemos arriscar que a imagem de anjo de Benjamin indica que as coisas precisam ser resolvidas no presente, no agora, e não deixar a solução dos problemas para o futuro. Mas só interpretamos desse modo por considerá-la também um rastro e, por isso, com potência de uma compreensão de nosso tempo<sup>25</sup>.

Em relação à uma possível teoria sobre a categoria de *Spur* de Benjamin, não podemos esquecer a parte "I" do livro das *Passagens*, chamada "O interior, o rastro". Essa vinculação do rastro com o "interior" já está em "Paris, capital do século XIX" (1935), na parte quatro, "Luís Filipe ou o *interieur*":

O interior não é apenas o universo do homem privado, mas também o seu estojo. Habitar significa deixar rastros [*Spuren*]. No interior, eles são acentuados. Colchas e cobertores, fronhas e estojos em que os objetos de uso cotidiano imprimam a sua marca são imaginados em grande quantidade. Também os rastros [*Spuren*] do morador ficam impressos no interior. Daí nasce a história de detetive, que persegue esses rastros [*Spuren*]. A "Filosofia do mobiliário", bem como as novelas de detetive

---

<sup>25</sup> Georg Otte relaciona o anjo da história benjaminiano com a situação do protagonista proustiano que "inevitavelmente lembra a do anjo das *Teses*, uma vez que a "busca do tempo perdido" em Proust se assemelha à tentativa do anjo de "juntar os fragmentos" (OTTE, 1994, p. 198).

apontam Poe como o primeiro fisionomista de tal *interieur*. Os criminosos das primeiras novelas de detetive não são cavalheiros nem apaches, mas pessoas privadas pertencentes à burguesia... (BENJAMIN, 1991, p. 38).

Ao contrário da cidade, onde o indivíduo tenta sem sucesso deixar suas marcas na multidão, o interior burguês se torna o lugar por excelência para que ele o consiga. Quando Benjamin diz que “habitar significa deixar rastros” ele está dizendo que o indivíduo burguês só se sente à vontade em sua casa quando vê nela seus rastros, os rastros de sua existência. E Edgar Allan Poe seria o primeiro fisionomista destes interiores. Mas por que nas novelas de detetive? Há uma conexão explícita entre o gênero policial e *Spur* em *Rua de Mão Única*, que nos ajuda a entender a vinculação que Benjamin faz. No fragmento “Casa de dez divisões luxuosamente decoradas”, Benjamin escreve:

A única descrição satisfatória, que é também uma análise do estilo de mobiliário da segunda metade do século XIX, é-nos fornecida por certo tipo de romance policial em cujo centro dinâmico se encontra o terror provocado pela casa. (...) O fato de esse tipo de romance policial ter começado com Poe – portanto numa época em que tais casas ainda não existiam – em nada invalida essa constatação. Pois os grandes autores fazem sem exceção as suas associações com um mundo que virá depois deles, como se pode ver pelos exemplos das ruas de Paris nos poemas de Baudelaire, que só existiram depois de 1900, tal como as figuras de Dostoievski só nessa altura nascem. (...) O interior burguês dos anos 1860 a 1890, com os seus (...) cantos sem sol onde se punha a palmeira, a varanda atrás da barricada da balaustrada e os longos corredores com a chama do gás a cantar, está preparado para receber apenas cadáveres. (...) Só perante o cadáver a exuberância sem alma do mobiliário se transforma em verdadeiro conforto. (BENJAMIN, 2013. p. 12-13).

No olhar do Benjamin detetive-historiador, as intenções burguesas de perpetuar-se tornam o ambiente em que executam suas tentativas, no caso, o apartamento burguês, um lugar repleto de medo. Essa sensação anteciparia 1900, um ano visivelmente importante para Benjamin, momento de transição perceptiva da sociedade, cinco anos depois do surgimento do cinema. No fragmento, Benjamin parece olhar para a arquitetura moderna como se ela fosse um rastro<sup>26</sup>, e portanto, com potencialidade de ameaças de futuro.

---

<sup>26</sup> “A partir de meados dos anos 1920, configura-se um projeto literário de Benjamin, que poderia ser chamado de “Fisiognomia da Metrópole Moderna”. Este projeto nasceu com o livro *Contramão [Rua de Mão Única]* (1925-1928) e teve continuidade com o *Diário de Moscou* (1926-1927) e os primeiros esboços das “Passagens parisienses” (1927-1929); ganhou novos impulsos com a série radiofônica sobre a Metrópole Berlim (1929-1930), a *Crônica Berlinense* (1932) e a *Infância em Berlim por volta de 1900* (1932-1938); e cativou o autor até o fim de sua vida, sempre às voltas com a *Obra das Passagens* (1927-1940), que ficou inconcluída (BOLLE, 1994, p. 271).”

O apartamento burguês é assim um espaço morto, sem alma e sem vida, construído como uma armadilha e habitado por cadáveres, a partir do qual qualquer coisa viva é expelida, aniquilada ou assassinada pelo culto da falta de vida e de mercadorias intemporais. O sonho de permanência na cultura da mercadoria perpetua a fantasmagoria da modernidade<sup>27</sup> (SALZANI, 2007, p. 179).

Mas para chegar até a arquitetura, Benjamin precisou passar antes pelo rastro do romance policial: transformado em rastro graças a um método que ele próprio enquanto gênero, ajudou a construir (complexificando a investigação, buscando a concretude das pistas). Agora Benjamin pode utilizá-lo em suas investigações da metrópole moderna. Por exemplo, em “Tiergarten”, fragmento de *Infância berlinense: 1900*, a aproximação entre a escrita e a fisionomia da metrópole moderna está dada. Ao se referir à arte de perder-se na cidade, o eu narrador diz: “ela tornou real o sonho cujos labirintos nos mata-borrões dos meus cadernos foram os primeiros vestígios [*Spur*]” (BENJAMIN, 1987, p. 73).

Em “Experiência e pobreza”, Benjamin registra também a inserção na arquitetura moderna de materiais como o “vidro” e o “metal”:

“O vidro é um metal tão duro e tão liso no qual nada se fixa. (...) As coisas de vidro não tem nenhuma aura. O vidro é em geral o inimigo do mistério. (...) Uma bela frase de Brecht pode ajudar-nos a compreender o que está em jogo: “Apaguem os rastros!” (...) Essa atitude é a oposta da que é determinada pelo hábito, num salão burguês. (...) qualquer pessoa que se lembra ainda da indignação grotesca que acometia o ocupante desses espaços de pelúcia quando algum objeto da sua casa se quebrava. Mesmo seu modo de encolerizar-se – e essa emoção, que começa a extinguir-se (...) era (...) a reação de um homem cujos “vestígios sobre a terra” estavam sendo abolidos. Tudo isso foi eliminado com Scheerbart com seu vidro e pelo *Bauhaus* com seu aço: eles criaram espaços em que é difícil deixar rastros (BENJAMIN, 1993, 117-118).”

Neste fragmento<sup>28</sup>, Benjamin ressalta que há uma mutação da experiência ocorrendo, no sentido de empobrecimento desta. A burguesia, além de manter seus rastros, quer escondê-los. No caso do vidro e do aço, e retornando ao “apaguem os rastros!” de Brecht, mesmo que o inconsciente nos traia, os novos materiais arquitetônicos dificultam essa tarefa. Assim, mesmo querendo manter os traços, o burguês os apaga, pois sente o mesmo controle social pelo qual

---

<sup>27</sup> Minha tradução de “The bourgeois apartment is thus a dead space, soulless and lifeless, built as a trap and inhabited by corpses, from which any living thing is expelled, annihilated, or murdered by the cult of lifeless and ageless commodities. The dream of permanence in commodity culture perpetuates the phantasmagoria of modernity”.

<sup>28</sup> O mesmo ponto de vista se encontra em “Morar sem deixar traços” (1933), de *Imagens do pensamento*.

Brecht se sentia ameaçado. Os traços agora se tornam, efetivamente, possíveis pistas de crimes. Contudo, Benjamin escreve, ainda em “Experiência e pobreza”, essa nova pobreza é bem-vinda. A transparência do vidro anularia a oposição entre interior e exterior, fazendo a burguesia se readaptar a seu desejo de deixar rastros, como no caso do uso da pelúcia, como Benjamin comenta em I 5,2 do seu capítulo sobre *Spur* e o *intérieur* no livro das *Passagens*, que seria um rastro de um sonho coletivo de perpetuação no mundo.

Ao dizer que “as coisas de vidro não tem nenhuma aura”, Benjamin está novamente relacionando *Aura* com *Spur*. Podemos afirmar que se não há rastro, não há aura? Vínhamos conduzindo este trabalho de forma semelhante à uma novela de detetive ou a um trabalho investigativo, especulando e tentando cercar essa categoria tão importante em Benjamin, *Spur*, e buscando aproximá-la do romance policial ou de detetive. Mas a questão inicial, apresentada na introdução (a primeira pista), ainda precisa de uma análise maior (sem garantias de conclusões): a relação de *Spur* com seu oposto, segundo o próprio autor, a *Aura*. No fragmento M 16a, 4 do livro das *Passagens*, Benjamin relaciona os dois conceitos diretamente:

“Rastro e aura. O rastro é uma aparição de uma proximidade, por mais longínquo que esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo que esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós (BENJAMIN, 2006, p. 490).”

Antes de nosso comentário, Rolf-Peter Janz, em “Ausente e presente: sobre o paradoxo da aura e do vestígio”, interpreta o fragmento da seguinte forma:

Benjamin se vê como um leitor de rastros, que percebe em fenômenos próximos, porém concretos, que muitas vezes são insignificantes ou banais, algo escondido. Karlheinz Stierle diz que Ernst Bloch procede de forma semelhante em seu livro *Spuren*, de 1930. (...) Mas tenho dúvidas em relação à ideia de que a aura e o rastro formem “uma unidade dialética” que Benjamin não teria percebido. Confesso que a diferença formulada no início do fragmento M 16a, 4 não é plausível para mim, pois o mínimo que se pode dizer é que ambos apontam para a ausência de algo presente. (JANZ, 2012, p. 20)

A frase seguinte de Benjamin, “no rastro apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós”, contudo, é bem mais esclarecedora a Janz. A aura exerce poder sobre nós, entregamo-nos a seu encantamento. “Em relação ao rastro, no entanto, desempenhamos um papel ativo. Somos nós que descobrimos o rastro, que lemos o rastro e nos apoderamos da coisa para a qual ele nos leva” (JANZ, 2012, p. 21). Por essa razão, Janz acredita que ao dizer que nos apoderamos da coisa no vestígio, não se trataria de posse e sim de compreensão, aproximando-se dos “traços mnemônicos” de Freud. Por outros meios, nosso trabalho havia chegado à mesma

conclusão: Benjamin se aproxima de Freud, de fato, porém está mais interessado no elemento material das coisas (não que Freud não estivesse). O significado essencial de *Spur*, pista, derivado do romance policial está sempre lá. A afirmação de Benjamin de que qualquer pista seguida levará o *flâneur* à uma cena de crime vai nesse sentido. O autor finaliza o texto primeiro aproximando a questão do vestígio com o interesse de Benjamin na história. Já a temática da experiência aurática pertenceria “ao âmbito da estética”. Porém, Janz faz uma “ressalva” contra essa divisão, com a tese de Benjamin (oposta à teoria marxiana) onde “a superestrutura seria a expressão da infraestrutura” (JANZ, 2012, p. 23), e que a palavra “expressão”, por ser uma categoria estética, nos levaria a pensar que *Spur* em Benjamin teria necessariamente dimensões estéticas.

Em nossa análise de *Infância berlinense*, entre outros objetivos, verificamos que essa sugestão de Janz é extremamente pertinente.

## 2. UM DETETIVE NOS LABIRINTOS DA INFÂNCIA

---

### 2.1. *Infância berlinense: 1900*

A câmera se aproxima de uma das varandas da casa lentamente, até que o espectador adentra a casa, onde um garoto deitado sobre a cama desperta ao ouvir assobios.

**Maíra Saruê Machado** (Modernidade, Cinema e Temporalidade)

A pedido da revista *Die literarische Welt*, Walter Benjamin começou a escrever, entre abril e julho de 1932 (provavelmente), em Ibiza, a *Berliner Chronik* (*Crônica berlinense*), relato autobiográfico que deveria ter Berlim como cenário. Segundo Benjamin, em carta a Jean Selz, de setembro de 1932, “trabalhei muito (...) numa série de anotações (...), espécie de recordações de infância, mas isentas de marcas individuais ou familiares” (BARRENTO, 2013, p.136). Em novembro deste mesmo ano, Benjamin mostra a Adorno *Infância berlinense: 1900*, sua *Berliner Chronik* revista, ou melhor, reformulada<sup>29</sup>, onde narra, sob a forma de fragmentos, sua experiência enquanto criança burguesa em Berlim, no início do século XX. Ao reformular suas anotações, um mês antes, segundo Scholem, Benjamin “elimina todos aqueles elementos que remetem diretamente a sua biografia real”, além de referências às suas convicções socialistas e à luta de classes presentes nos apontamentos iniciais. Diz Scholem, “a luz que recai, sobre a versão tardia é bem mais suave e (...) francamente mais conciliadora” e conclui, “como uma transformação interna em suas convicções combativas não pode ter ocorrido neste período (...) o motivo dessa transformação deve ser buscado em circunstâncias externas, ou seja, na distinta intenção literária da nova versão” (BENJAMIN-SCHOLEM, 1993, 32-34). Sob o título *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, o jornal *Frankfurter Zeitung* publicou 12 fragmentos

---

<sup>29</sup> “(...) sua *Berliner Chronik* (...) que deixou inacabado, ou melhor, que transformou (...) na pequena obra-prima intitulada *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*” (GAGNEBIN, 1994, p. 83).

em três séries, entre fevereiro e março de 1933. No mesmo ano, envia vários desses fragmentos, que chamaremos aqui de quadros<sup>30</sup> (e que Barrento traduz por peças), para os jornais *Vossische Zeitung* e *Frankfurter Zeitung*, publicando nove delas. Entre 1934 (no jornal *Magdeburgische Zeitung*) e 1935 (no jornal *Neue Zürcher Zeitung*), Benjamin consegue publicar mais três quadros. Ainda, em 1938, a revista *Maß und Wert*, no número de julho-agosto, publica sete quadros de *Infância berlinense: 1900*, dando a elas este título. A publicação completa só sucedeu em 1950, após a morte de Benjamin, em livro editado por Theodor Adorno.

Os fragmentos de *Infância berlinense* foram sendo escritos, reescritos, reordenados por Benjamin desde 1932, quando publicou os seis primeiros excertos da *Berliner Chronik* no jornal *Die literarische Welt*, até 1938, quando redigiu em Paris a chamada “versão completa de última mão” (*Handexemplar komplett*), excluindo nove fragmentos (onze, contando os dois do apêndice) originais e ordenando os textos definitivamente. Hoje, conhecem-se cinco versões deste texto, três posteriores “à inclusão, na edição crítica alemã (GS IV/1, 235-304), da primeira versão publicada em 1972, com base na “versão Adorno-Rexroth”, já editada por esses autores em 1950-1955” (BARRENTO, 2013, p. 134). A versão de Adorno (sobre o chamado “exemplar Stefan”, devido à dedicatória de Benjamin ao filho) foi a base para a maioria das traduções, inclusive a da edição brasileira, organizada pela editora Brasiliense.

Na versão de última mão, além de excluir nove fragmentos, Benjamin acrescentou uma nota introdutória, onde ressalta a importância documental deste seu trabalho, “a experiência da grande cidade por uma criança burguesa”. Com base nessa reflexão do autor, dando destaque à época, utilizaremos neste trabalho a escolha de João Barrento em sua tradução para a editora Autêntica: *Infância berlinense: 1900* e não *Infância em Berlim por volta de 1900*, como propõe a tradução de José Carlos Martins Barbosa, na edição de 1987 e posteriores, da editora Brasiliense.

## 2.2 “Acidentes e crimes”

---

<sup>30</sup> Escolha esta pelo caráter imagético da palavra.

Todos os dias a cidade voltava a prometer-nos, e todas as noites me ficava a dever o prometido. Se aconteciam, quando eu chegava ao local já eles tinham desaparecido, como deuses que só concedem breves instantes aos mortais. Uma vitrine assaltada, a casa de onde tinham tirado um morto, o sítio na estrada onde caíra um cavalo – eu ficava especado nesses lugares para me deixar embeber do sopro fugaz que os acontecimentos tinham deixado. Também ele já se perdera – disperso e levado pelo bando de curiosos que se tinham espalhado aos quatro ventos. Quem podia concorrer com os bombeiros, levados pelos seus velozes cavalos para locais de incêndio desconhecidos? Quem poderia olhar através dos vidros leitosos para o interior de uma ambulância? Nesses carros, a desgraça, cujo rastro eu não conseguia seguir, deslizava e irrompia pelas ruas. Mas ela tinha veículos ainda mais estranhos, que guardavam os seus segredos de forma tão ciosa como os carros dos ciganos e também nesses eram as janelas que me pareciam mais suspeitas. Eram protegidas por barras de ferro. E se é certo que os espaços entre elas eram tão apertados que nenhum homem poderia passar por eles, eu tinha sempre pena dos malfeitores que, imaginava eu, iam presos lá dentro. Nessa altura, não sabia que se tratava apenas de carros para transporte de documentos, e por isso via neles, ainda mais, receptáculos sufocantes da desgraça. Também o canal, onde a água corria tão escura e tão lenta, como se tratasse toda a tristeza por tu, me atraía de vez em quando. Era em vão que cada uma das suas pontes, com a sua boia de salvação, se apresentava como noiva da morte. Para mim, elas eram virgens a cada vez que por elas passava. E por fim aprendia a dar-me por satisfeito com as placas que forneciam instruções sobre a reanimação dos afogados. Mas tais ações eram para mim coisas tão distantes como os guerreiros de pedra do Museu Pergamon.

Toda a cidade estava preparada para a desgraça; o município e eu tínhamos lhe dado uma cama confortável, mas ela não se deixava ver. Ah, se eu pudesse espreitar para dentro das portadas fechadas do Hospital de Santa Isabel! Ao descer a Lüttzowstraße, reparava que algumas portadas estavam fechadas em pleno dia. Quando perguntei, disseram-me que nesses quartos estavam os “doentes graves”. Os judeus, quando ouviam falar do anjo da morte que apontava com o dedo para a casa dos egípcios cujo primogênito devia morrer, devem ter imaginado essas casas com o horror com que eu via estas janelas de portadas fechadas. Mas será que ele cumpria realmente a sua missão, o anjo da morte? Ou abrir-se-iam um dia as portadas e o doente grave, convalescente, viria sentar-se à janela? Não se deveria ter-lhes dado uma ajuda – à morte, ao fogo, ou apenas ao granizo que tamborilava nas minhas vidraças sem nunca as partir? E será de admitir que, quando finalmente a desgraça e o crime aparecem, essa experiência destrua tudo o que está à sua volta – mesmo o limiar entre sonho e realidade? Eu já não sei se ela vem de um sonho ou simplesmente se repetiu várias vezes nele. De qualquer modo, estava presente no momento de pegar na “corrente”.

“Não te esqueças de pôr primeiro a corrente” era o que me diziam quando me deixavam ir abrir a porta. Toda a minha infância fui fiel ao medo provocado por um pé a atravessar-se na porta. E no meio desses medos estende-se, eterno como a tortura do inferno, o terror que claramente se instalou, porque a corrente não fora posta. Está um senhor no escritório do meu pai. Não está mal vestido, e parece nem notara presença da mãe; fala como se ela não existisse. A minha presença na sala ao lado ainda lhe é mais indiferente. O tom em que fala é talvez bem-educado, e não se pode dizer que seja ameaçador. Mais perigoso é o silêncio que paira quando ele se cala. Naquela casa não há telefone. A vida do meu pai está por um fio. Talvez ele não se aperceba disso, e ao levantar-se da mesa, que ainda não teve tempo de deixar, para pôr fora o intruso que há muito tempo se instalou, este se antecipará, fechará a porta e guardará a chave. O pai tem a retirada cortada, e o outro continua a não ligar para a minha mãe. O que há de mais detestável nele é mesmo o modo como ele a ignora, como se ela fosse cúmplice do assassino chantagista.

Como também essa sinistra visita se foi sem deixar a chave do enigma, sempre pude compreender bem aqueles que se refugiam no primeiro posto de alarme contra incêndios que lhe aparece. São uma espécie de altares distribuídos pelas ruas, onde se podem fazer preces à deusa da desgraça. Ainda mais excitante que o aparecimento do carro de bombeiros era aquele minuto em que, como único transeunte, ouvimos o sinal de alarme a soar ao longe. Mas quando ele soava, já quase sempre a melhor parte do desastre tinha passado. Pois, mesmo no caso de haver incêndio, não se via fogo nenhum. Era como se a cidade, ciumenta, guardasse a chama rara, a alimentasse bem no interior do pátio ou das águas-furtadas e toda a gente invejasse a visão daquela ave fogaosa e esplêndida que ali criara. De vez em quando um bombeiro vinha lá de dentro, mas não parecia digno da visão que lhe devia ter enchido o olho. Quando depois chegavam reforços, com mangueiras, escadas e tanques de água, pareciam que estes entravam na mesma rotina e aqueles homens robustos, de capacete, mais pareciam protetores de um fogo invisível do que seus inimigos. Mas na maior parte dos casos, não vinham mais carros; de repente notava-se que a polícia também já lá não estava e o fogo fora extinto. E ninguém queria confirmar que se tratara de fogo posto.

“Acidentes e Crimes<sup>31</sup>” é uma dos quadros incluídos tanto nos 24 do “exemplar Stefan” quanto nas 30 quadros da última versão de *Infância berlinense: 1900*. Apesar de difícil definição enquanto gênero, tentaremos apreender esta obra de Benjamin, nesse sentido. Partiremos de um elemento que parece-nos essencial para sua compreensão: o movimento de seu eu narrado e de seu eu narrador<sup>32</sup>. E esta cena é exemplar para esta intenção.

Nossa proposta de leitura é a de que o eu narrador de Benjamin age como historiador e detetive sobre o eu narrado, pois o movimento de *Infância berlinense* se dá pelo debruçar do eu narrador nos elementos residuais de sua memória, buscando vê-los como cifras de um passado que diz respeito a si e à sociedade em que vive. Esse propósito só é possível por dois fatores, que buscam dar conta do alcance ato de narrar: considerar a linguagem além de suas condições imediatas e mudar o modo como se olha para o passado.

No primeiro caso, Benjamin, em “A doutrina das semelhanças”, tenta mostrar que a linguagem contém em si elementos miméticos. Por exemplo, “o astrólogo vê as estrelas e também as mudanças humanas. De acordo com essa premissa, o cosmos é observado pelo olho humano, como cosmos em si mesmo, e também como campo cifrado” (GINZBURG, 2012, p. 112). A constituição da linguagem, deste modo, “estaria ligada a condições de percepção que podem observar cada objeto como uma potência de diversos significados” (GINZBURG, 2012, p. 112). Com essa perspectiva, ganha força o conceito de “rastros”, pois ele pode ser lido, interpretado, além da função de imediaticidade da linguagem, por esse elemento que chamarei de “mágico”, que lhe é constitutivo.

Em relação ao olhar para o passado, há um elemento epistemológico na mudança do modo como se olha para o que foi perdido. Em *Infância berlinense*, por querer “antecipar experiências históricas posteriores”, Benjamin pretende utilizar os elementos que resgatará em sua memória,

---

<sup>31</sup> João Barrento traduziu por “Desgraças e Crimes”. Optamos por acidentes devido ao fato de que extensão semântica de “desgraça”, em “com falta de graça”, não se aplica em todos os casos do quadro. Além disso, a palavra do título “*Unglücksfälle*” tem raízes semânticas na palavra sorte, sendo uma tradução interessante “cenas de falta de sorte”.

<sup>32</sup> Esta proposta é de Willi Bolle em *Fisiognomia da metrópole moderna*, de 1994. Jeanne Marie Gagnebin, no capítulo “A criança no limiar do labirinto” em *História e narração em Walter Benjamin*, reflete sobre o “eu” de Benjamin que considerava escrever melhor que a maior parte dos escritores de sua geração por não usar a palavra “eu”. “Esse sujeito tímido, não tentou protestar ou resistir, mas adotou os desvios do artilheiro: assim, o que na origem devia ser um prefácio adquiriu as dimensões do próprio livro” (GAGNEBIN, 1994, p. 84).

para uma construção de sentido do passado para o presente. Utilizará as “imagens” para pensar em sua existência hoje. Além disso, o modo como Benjamin dispõe esses seus pensamentos, em cenas descontínuas, como se os tirasse da história e de seu movimento linear, sugere um momento destrutivo que antecede ao momento construtivo, movimento comum à historiografia materialista.

Temos, deste modo, um olhar “mágico”, que reflete o historiador materialista que depende da teologia das teses *Sobre o conceito de história*. O olhar detetivesco se dá pelo momento histórico em que Benjamin escreve, momento em que a categoria de rastro se inscreve. Na multidão, fica cada vez mais difícil do sujeito imprimir seus traços no mundo, limitando esta possibilidade aos espaços internos das residências. O *flâneur*, que antes caminhava tranquilamente pelas galerias, agora utiliza suas habilidades enquanto observador para ajudar a polícia a encontrar pistas de crimes.

Em suas “Palavras prévias”, prefácio que antecede os quadros de *Infância berlinense*, Benjamin tenta explicar o sentimento nostálgico que se apoderou dele em 1932, quando a ideia deste texto começava a brotar, e como ele escolheu narrar de um ponto de vista social, fugindo ao biografismo: “(...) os traços biográficos (...) recuam completamente para um plano de fundo (...). Procurei, pelo contrário, apoderar-me das *imagens* nas quais se evidencia a experiência da grande cidade por uma criança da classe burguesa.” O autor ainda esperava que estas imagens pudessem “antecipar experiências históricas posteriores”.

As imagens que Benjamin tenta resgatar lidam com os limiares do mundo burguês, evidenciando, de um lado, a proteção e o aconchego familiar, e do outro, o misterioso mundo externo, ao qual Benjamin se liga pelas figuras da prostituta, do mendigo, dos trabalhadores, dos criminosos. Exterior e interior são ligados, em boa parte, por agentes da contravenção, do crime. Benjamin quase não encontra vestígios deles no mundo burguês. Nesta cena, por exemplo, o jovem Benjamin, o eu narrado, procura por acidentes e crimes sem nunca os encontrar. Seu eu narrado precisa revisitar, escavar, investigar muito pra lembrar-se de algo.

“Acidentes e Crimes” inicia com uma sensação de repetição do cotidiano, de uma expectativa de que algo diferente pudesse ocorrer, no caso, Benjamin ansiava pelos acidentes, pelos crimes. “A cidade prometia-os a mim, a cada dia de novo, e à noite, ela permanecia devendo-os” (BENJAMIN, 2013, p. 106, alterada). Ao mesmo tempo em que tudo estava tranquilo, o pequeno Benjamin sabia da existência dos crimes, ou seja, mesmo estando

protegido em sua casa, o perigo estava à espreita, visto que muitas vezes os crimes aconteciam dentro das casas. Entediado durante o dia, Benjamin ansiava a noite que se apresentava como uma madrinha do perigo e do mistério. E, contudo, a noite nada trazia. É importante notar que a noite que Benjamin anseia, e receia, está ligada à cidade. A cidade é o local do perigo, a cidade que é a madrinha dos criminosos, uma madrinha que apenas promete. Essa dívida da cidade se dá em alemão pela palavra *Schuldig* que combinada com o pronome *sie*, torna-se “dever”, com sentido de “estar em dívida”. Contudo, Essa dívida, carrega um componente moral em si, visto que *schuldig*, sozinho, significa culpa/culpado/culpada. Neste caso, Benjamin transferiria para a cidade uma característica comum às crianças, a curiosidade, transformada pelo eu narrador em uma culpa burguesa/religiosa de querer que aconteça algo ruim apenas para que ele possa poder vê-la. O eu narrador de Benjamin, assim, não apenas buscaria investigar sua memória (deixando entrever esta investigação no texto) com finalidade de encontrar ameaças de futuro, mas também as julgaria. Este julgamento do eu narrador não se dá no eu narrado.

Em sua análise dos romances policiais, Benjamin coloca a multidão das grandes cidades como sendo a principal responsável pelo surgimento deste novo gênero. Mas nesta cena, a cidade é a responsável pelo medo, dela emana o crime. Se durante o dia o criminoso pode esconder-se na multidão, durante a noite cada uma de suas ruas pode ser um local de crime. A todos, a cidade prometia desgraças, e o jovem Benjamin desejava que as promessas se cumprissem. Nas raras vezes em alguma espécie de desgraça se aproximava da casa, do bairro de Benjamin, o curioso jovem corria ao local, queria ver, procurava ver, sempre tarde demais. “Se aconteciam, quando eu chegava ao local, já eles tinham desaparecido, como deuses que só concedem breves instantes aos mortais” (BENJAMIN, 2013, p. 106).

O eu narrado não conseguia dar uma imagem real às suas fantasias, às suas expectativas. Os crimes lhes eram tão bem escondidos que esta sua ânsia em vê-los parece vinda mesmo de uma dúvida sua quanto à existência de tais acontecimentos.

Além do bíblico “ver para crer”, o eu narrado coloca-se como um dos mortais não escolhidos pelos deuses. O jovem Benjamin queria ver o outro mundo, o fantástico. Ouvia falar de vitrines assaltadas, de mortos retirados de casas, dos cavalos caídos em estradas. Entretanto, não os via. Procurava o acidente, procurava ver a morte, procurava um outro mundo, seja fantástico ou não. Neste processo de busca, o jovem começa uma investigação, tanto aos moldes detetivescos quanto nos moldes de seu historiador materialista-teológico das teses “Sobre o

conceito de história”: “(...) eu ficava espedado nesses lugares para me deixar embeber pelo sopro fugaz que os acontecimentos tinham deixado” (BENJAMIN, 2013, p. 106). O eu narrado tenta, além de captar qualquer coisa deste mundo que não consegue ver, ou tocar. Tenta sentir, fundir-se com o local da desgraça. Acredita que podia ouvir ou quem sabe sentir, pelo ar, um resto desse momento que se foi, como se pudesse perceber algum rastro pelos sentidos. A sensação de que o lugar do crime mantém algo de misterioso (aura?), que guarda algum vestígio do acontecimento único sucedido.

Mas neste momento de sua vida, Walter Benjamin não podia procurar os rastros, pois lhe faltavam as ferramentas necessárias, as ferramentas teóricas que desenvolverá durante sua vida e que culminarão nas “Teses”. Ali, seu “escutar” das vozes do passado ganhará importância política e histórica, seu historiador-detetive aperfeiçoará seu método de investigação.

“O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?” (BENJAMIN, 1993, p. 223).

Neste caso, este mesmo vento que Benjamin utilizava como recurso para “sentir” o momento do crime, levava o rastro para longe. O vento estava perto e distante, exatamente como seus conceitos de rastro e de aura, cujas definições são parecidas.

Como vimos na “Introdução”, o conceito de rastro, na tradição filosófica e historiográfica, carrega em si um caráter paradoxal: é uma presença de uma ausência e uma ausência de uma presença, e esse caráter parece se manter, como vimos, nos usos que Benjamin faz do conceito através de seu eu narrador de *Infância berlinense*.

Ao mesmo tempo, a ideia de Benjamin de aura, se enquadra perfeitamente com a cena deste quadro de *Infância berlinense: 1900*. Como vimos, nas palavras de Rolf-Peter Janz, “Benjamin sempre defende a ideia de que a aura não é a qualidade de uma coisa ou de uma obra de arte, mas uma categoria da percepção sensorial.” Apesar de Benjamin ter reformulado seu conceito conforme suas descobertas, estes dados se mantinham sempre. Uma dessas definições está em seu ensaio “A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica”: a aura é a “aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”. A experiência aurática se manifestava vinculada a dados espaciais e temporais, ou seja, algo que mesmo próximo pelo espaço está longe temporalmente, como o jovem Benjamin na cena do crime. Ele sente que pode haver algo na cena, sente-a próxima e ao mesmo tempo distante, pois o evento já passou,

a ambulância já recolhera o corpo, e já não há mais ninguém ali. Pela busca do rastro, Benjamin parece se aproximar de uma experiência aurática. Rastro e aura parecem se complementar. É importante observar, contudo, que não é mais possível uma experiência aurática, só é possível a busca do rastro do que sobrou dela.

“Então, como sempre, o incidente já se perdera – dissipado e levado pela turba de curiosos que se dispersava aos quatro ventos” (BENJAMIN, 1987, p. 130). Na consciência deste eu narrador que tenta lembrar seu passado, parecia que seu eu narrado já possuía uma consciência de que o rastro se perde facilmente. Uma consciência da fugacidade de um rastro, que é justamente o que Benjamin está buscando, através de seu eu narrador, nesta narrativa: rastrear imagens de sua experiência enquanto criança burguesa, tentando vislumbrar ameaças de futuro, algo próximo de sua análise da imagem do passado, nas teses *Sobre o conceito de história*:

“A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. (...) Pois irrecuperável é cada imagem do passado que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela (BENJAMIN, 1993, p. 224).”

Possível contribuição da literatura policial, esta consciência do rastro que se perde, levado embora pelos curiosos que contaminam a cena do crime, parece também a sensação de um caráter aurático, a sensação de que é possível sentir algo em um lugar onde algo misterioso aconteceu, mesmo após certo tempo ter passado. Também é interessante perceber que o eu narrador de Benjamin coloca seu eu narrado mais do lado do investigador do que do curioso.

O eu narrador de “Acidentes e crimes” apresenta sua consciência de que as desgraças eram-lhes ocultadas propositalmente através de perguntas feitas dentro de um olhar infantil. “Quem podia concorrer com os bombeiros, levados pelos seus velozes cavalos para locais de incêndios desconhecidos? Quem poderia olhar através dos vidros leitosos para o interior de uma ambulância?” (BENJAMIN, 2013, p. 106) O crime é escondido, em um processo rápido e oculto: “(...) ela [a desgraça] não se deixava ver”, diz o eu narrador aproximando seu discurso com o da criança e dando às desgraças novamente um caráter místico, como se elas tivessem uma capacidade mágica para se esconderem dele. Assim, o jovem Benjamin, transformado em detetive pelo eu narrador, encontra cada vez mais dificuldades em enxergar uma realidade que só pode imaginar, suspeitar, mesmo acreditar, mas que não o deixam ver de perto. Seu mundo,

o interior de sua casa e os arredores de seu bairro possuem seus mistérios, porém, não são como o terrível interior das ambulâncias, veículos estranhos

que guardavam os seus segredos de forma tão ciosa como os carros dos ciganos. E também nessas eram as janelas que me pareciam mais suspeitas. Eram protegidas por barras de ferro. E se é certo que os espaços entre elas eram tão apertados que nenhum homem poderia passar por elas, eu tinha sempre pena dos malfeitores que, imaginava eu, iam presos lá dentro (BENJAMIN, 2013. P. 106).

As janelas dos outros são suspeitas. Olha-se do exterior, tentando imaginar o interior. Quer-se invadir a vida alheia. Mais importante que os indícios de voyeurismo do pequeno Benjamin, analisando e imaginando o que as janelas de ferro poderiam estar escondendo, o eu narrador quer que saibamos, ou quer mostrar a si mesmo, a relação do conhecimento secreto com os ciganos: a ligação daqueles que protegem um segredo com a magia. O eu narrador procura a magia na morte, procura a magia no conhecimento. Está tudo protegido, difícil de ser revelado. “Ah, se eu pudesse espreitar para dentro das portas das fachadas do Hospital de Santa Isabel!” (BENJAMIN, 2013, p. 106), lamenta o jovem<sup>33</sup>. Dito de outra maneira, a mimese funciona como um método de leitura, de resgate da “magia” escondida na linguagem.

Também importante para nossa investigação neste trabalho é a referência do eu narrador aos “malfeitores (...) lá dentro” ou “para dentro das fachadas”. Primeiro, pela imaginação do jovem Benjamin dividindo a sociedade entre bem e mal, traço comum nas narrativas triviais. Depois, pelo afastamento de mundos, pois mesmo não podendo vê-los eles nunca estão “aqui”, e sempre “lá”. Finalmente, pelo “dentro”, no original, *die drinnen*, cuja tradução por “interior” é não só possível como a mais usual. O interior em que os presos eram ocultados, por trás das grades do veículo, se distingue do interior do eu narrado, por trás das grades de sua casa, pelo fato dele estar preocupado com eles, “eu tinha sempre pena”. Esse sentimento do jovem burguês diante do outro, passa antes, no texto de Benjamin, pela autorreflexão, pelo fato de ele dizer para si mesmo (*wie ich mir erzählte*, expressão modificada na tradução de Barrento) que os “malfeitores” haviam sido capturados, por isso mereciam estar lá, pendurados no pequeno espaço nesses “veículos ainda mais estranhos”. Assim, o eu narrado sente pena sem culpa.

---

<sup>33</sup> Neste trecho é interessante a escolha de João Barrento pelo termo “fachadas”, estando ou não no original, contribui para a consolidação do sentido do texto, visto que “fachada” remete a “aparência”.

Esse movimento sutil de locomoção do interior para o exterior e vice-versa, é pontuado também pela interferência do eu narrador, que se mostra no texto. Ele evidencia que seu olhar do presente está tentando compreender os pensamentos dos anos anteriores. “Nessa altura não sabia que se tratava apenas de carros para transporte de documentos, e por isso via neles, ainda mais, receptáculos sufocantes da desgraça” (BENJAMIN, 2013, p. 106). Nesta sentença aparece novamente a atração, ou tendência do jovem Benjamin em procurar ver a desgraça. Este sentimento fica mais claro na próxima passagem:

“De cuando en cuando me entretenía también el Canal en el que las aguas fluían oscuras y lentas, como si tratasen de tú a tú con toda la tristeza del mundo. Inútilmente cada uno de los muchos puentes estaba desposado con la muerte por el aro de un salvavidas. Siempre que los pasaba los encontré vírgenes, y al fin, aprendí a contentarme con las tablas que muestran los esfuerzos para reanimar a los ahogados. No obstante, tales luchas me resultaron tan indiferentes como los guerreros del Museo de Pergamon (BENJAMIN, 1982, p. 119)<sup>34</sup>.”

O eu narrador mostra o eu narrado procurando a morte em vários lugares. Ele ansiava por ela, queria vê-la. A boia, aqui, ao mesmo tempo representa a salvação e a morte. Novamente, um tema que surgirá com força nas teses *Sobre o conceito de história*. Como o anjo da história, a salvação e a morte aparecem interligadas.

A cidade estava preparada para a morte. Se o detetive surgira como um paliativo para a multidão moderna, especialista em procurar pistas, de analisar vestígios, a cidade era responsável pelos crimes e pelos acidentes, “toda a cidade estava preparada para a desgraça” (BENJAMIN, 2013, p. 107). A desgraça podia ser controlada, pois a criminalidade estava em seu início. Benjamin trata a desgraça com carinho, como se quisesse acolhê-la, fala mesmo em “cama confortável”. A desgraça é uma visita esperada, bem-vinda, neste olhar do eu narrado tentando resgatar-se na infância. Benjamin sente que ela é uma visita que se escondia e não que era escondida (pela cidade, por exemplo). Parece-lhe que ela foge dele, tamanha a proteção que sua vida lhe proporcionava. Parece mesmo que ela tem algo mágico. Por que a desgraça não se mostrava? Ela escondia algo, pois acontecia com outras pessoas, em outras classes sociais, e permitia que ele descobrisse o que aconteceu com os desfavorecidos pelo sistema. Por essa razão, na cena do crime, parece-lhe que o lugar está tomado por uma sensação próxima à da

---

<sup>34</sup> Escolhemos a tradução espanhola devido à manutenção do caráter poético e da estrutura original.

experiência aurática. Mas não. A aura passava por um momento de transição, de desaparecimento. Por isso, ele julgava uma aparição única, uma cena cheia de pistas. O jovem Benjamin atuava como detetive diante de uma cena que ele julgava mágica. Enquanto historiador, Benjamin fará a mesma coisa. Procurará as pistas que revelem o que aconteceu com a classe que não aparece para a outra, que está no poder.

No hospital, o sofrimento, a desgraça escondida. Há algo próximo do conceito de aura na desgraça, devido ao fato dela ser tão única para o pequeno Benjamin. Há a fachada e o interior. Neste caso, em sua lembrança, ele teve uma experiência única no hospital. As portas fechadas pareciam olhar de volta, estimulando-o a olhar para dentro. É por essa razão que há uma pista dentro de algo auratizado. Na memória, aura esconde uma pista, procura-se um rastro pela aura. A pista do jovem Benjamin para a desgraça eram as janelas. A partir desta pista, o Benjamin que rememora, resgata uma idéia maior, pois compreende que a porta representa aquilo que a sociedade tentava esconder dele.

Em um momento do fragmento, o eu narrado insere uma interjeição de desejo e de lamento: “Ah, se eu pudesse espreitar para dentro das portas fechadas (...)” (BENJAMIN, 2013, p. 107). Esta interjeição está na voz do eu narrado ou do eu narrador? Em seguida, Benjamin está descendo a rua *Lützowstrasse*, reparando nas portas fechadas em pleno dia. Ao tentar recuperar a sensação de sua infância, o eu narrador recupera o momento de transição do *flâneur* (ou do menino-de-rua, no caso das crônicas berlinenses). Ele começa reparando, como o *flâneur* das fisiologias, contudo, nota as portas fechadas, como se elas quisessem lhe dizer algo, “reparava que algumas portas estavam fechadas em pleno dia”. Esse “reparar” revela sua curiosidade: conhecer os interiores. Ir além da fachada, além da “plena luz” do dia. O pequeno Benjamin queria ver a escuridão, que está relacionada com a doença, ao contrário da luz, que representava a segurança, a normalidade: “disseram-me que nesses quartos estavam os doentes graves” (BENJAMIN, 2013, p. 107).

Em seguida o eu narrador resgata, a partir da imagem do eu narrado acerca dos doentes, a relação dos judeus com a morte. Benjamin traz mais uma figura que “escolhe”, no caso o “anjo da morte”. Além do povo judeu ser o “povo escolhido”, do desgraçado ser a figura não escolhida para “ter a graça” e dele se sentir o não escolhido para ver a desgraça, agora mais uma figura “mágica”, escolhe, desta vez, aqueles que vão ou não para o sacrifício. “Os judeus, quando ouviam falar do anjo da morte que apontava o dedo para as casas dos egípcios cujo

primogênito devia morrer, devem ter imaginado essas casas com o horror com que eu via estas janelas de portas fechadas” (BENJAMIN, 2013, p. 107). No caso, o anjo da morte assinalava aqueles que não seriam sacrificados. A porta fechada possui um sinal, pois fora assinalada, esse sinal mágico da tradição judaica é uma pista, pois oculta, que Benjamin encontra para resgatar um sentimento de época. Assim, ao revisitar seu passado, Benjamin compreende-se melhor, resgata um passado pessoal e também um passado histórico.

Mas Benjamin queria ver a desgraça, e não a morte. A morte era associada à tradição judaica e enquanto judeu, Benjamin tenta relembrar seu imaginário da época: “Mas será que ele cumpria realmente sua missão, o anjo da morte?” Ao mesmo tempo, ele questionava a tradição. O que era verdade e o que era imaginação. Não queria Benjamin, já naquela época, dar esperanças aos mortos? Ou será um gesto consciente do eu narrador? Ajudar os doentes e não deixá-los morrer (serem apagados pela história).

Benjamin deseja mesmo que a desgraça (e não a morte) ocorresse em sua própria casa: “(...) uma ajuda (...) ao granizo que tamborilava nas minhas vidraças sem nunca as partir” (BENJAMIN, 2013, p. 107). Se a desgraça vem com os doentes, está bem, mas vindo com a morte, ele é forçado a sair da vigília: “essa experiência destrua (...) mesmo o limiar entre sonho e realidade” (BENJAMIN, 2013, p. 107). Benjamin tinha uma experiência com a morte, uma experiência imaginária, visto que ela não se apresentava a ele. Logo Benjamin transfere ao texto seu movimento de memória, onde o presente gera uma memória apagada, como se para mesclar ao sonho e à realidade que narrara: “eu já não sei...”.

A porta dá acesso a outra pista, “a corrente” que ele recebia ao entrar no hospital. Como a corrente era associada ao “anjo da morte”, ela está associada à morte. A irrupção do sobrenatural dava-lhe medo: “toda minha infância fui fiel ao medo provocado por um pé a atravessar-se na porta”. Sempre diziam-lhe para não esquecer a corrente. Quando esquecera, achou que a aquilo tinha a ver com o adoecimento de seu pai: o “anjo da morte” o teria assinalado. Assim, a próxima imagem que Benjamin traz é a de seu pai.

Este quadro de *Infância Berlinense* nos permite ter uma ideia da obra, que parece funcionar pela busca de um eu narrador, ou eu que lembra, por imagens que funcionem como *Spur*. Em relação ao nosso trabalho, o quadro nos permitiu desenvolver um pouco mais:

- Benjamin atuando enquanto leitor de suas próprias imagens;
- a transformação perceptiva da cidade moderna;

- a aproximação do conceito de *Spur* com o de *Aura*;
- o caráter paradoxal de *Spur*;
- a ideia de *Spur* enquanto projeto de reconstrução da experiência;
- a consciência fugacidade das pistas;
- aplicação de um método de investigação detetivesco com “relações mágicas”;
- vinculação de características do *flâneur* e do detetive transfiguradas no pequeno

Benjamin;

- a consciência da fantasmagoria do interior burguês.

## CONCLUSÃO

Diante do atual interesse da crítica benjaminiana pela categoria de *Spur* (rastro, vestígio, pista), buscamos dar nossa contribuição ao debate, nos aprofundando na origem do termo, a partir do romance policial. Ao rastreamos a relação entre *Aura* e *Spur*, e diante de uma oposição entre os termos, ressaltada por Benjamin, buscamos historicizar estas importantes categorias, em especial, *Spur*. Após a análise de como *Spur* funciona aplicado em uma escrita memorialística de Benjamin, pela análise do fragmento “Acidentes e crimes”, de *Infância Berlinese; 1900*, onde *Spur* é uma das bases da construção do texto, concluimos que há uma dimensão estética em *Spur*. *Spur* parece carregar em si um rastro de si, e portanto, como é vinculado (talvez dialeticamente) à experiência aurática, nos permite um resgate da experiência aurática, não enquanto experiência aurática propriamente dita, mas enquanto *Spur*. Nisto estaria a dimensão estética do conceito.

Neste trabalho, examinamos como o romance policial, mais especificamente, a novela de detetive, permitiu a Benjamin uma análise deste gênero enquanto outra representação da fantasmagoria da cidade e, ao mesmo tempo, um método, detetivesco, sinal da modernidade, e que Benjamin transforma em ferramenta política, onde estaria enraizado o conceito de *Spur*. Além disso, tentamos nos deter nas utilizações do termo em alguns trabalhos de Benjamin, em especial, no ensaio “O narrador”. A partir deste trabalho, temos a intenção de analisar mais momentos onde Benjamin utiliza *Spur*, além de determo-nos em *Infância Berlinese; 1900*, uma vez que consideramos que o conceito de “rastro” ou “pista”, conforme propomos, permeia todo este texto. Em nossas futuras leituras, observaremos uma das questões que não conseguimos esclarecer completamente aqui, a do caráter dialético entre *Spur* e *Aura*.

Após a defesa deste trabalho, uma das muitas sugestões levantadas pela banca foi a de voltar a analisar a relação entre “rastro na natureza” e “rastro na cidade”, que apenas esboçamos aqui. Outra sugestão foi a de confrontar os textos de Benjamin, Kracauer e Bloch, a respeito do romance policial, que aqui, também, apenas delineamos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. *Correspondência, 1928-1940 – Theodor Adorno, Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- BARRENTO, João. “Walter Benjamin: limiar, fronteira e método” in: “Olho d’água”, volume 4, nº 2. São José do Rio Preto: 2012, p. 41-51.
- BENJAMIN, Walter. *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* in: “Projekt Gutenberg – DE”. Disponível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/6571/1>. Acessado dia 11/12/2013.
- Infância em Berlim*. 2ª ed. Madrid: Alfaguara, 1982.
- \_\_\_\_\_. “A Paris do segundo império em Baudelaire” in: *Walter Benjamin*, org. Flavio Kothe, Col. “Grandes Cientistas Sociais”. São Paulo: Editora Ática, 1985, p. 44-122.
- \_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. 3a. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. *The Correspondence of Walter Benjamin*. Chicago: University of Chicago Press, 1994b.
- \_\_\_\_\_. *Understanding Brecht*. Great Britain: Verso, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Passagens*. Belo Horizonte; São Paulo: Editora UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Escritos Sobre Mito e Linguagem*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2011a.
- \_\_\_\_\_. “O capitalismo como religião” in: “Revista Garrafa”, nº 23. Rio de Janeiro, 2011b.
- \_\_\_\_\_. “Romance policial, em viagem” in: *Revista Letras*, Curitiba, nº 84, p. 34-36, julho de 2011. Acessado dia 16/11/2013 em: [ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/letras/article/download/25973/18609](http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/letras/article/download/25973/18609)
- \_\_\_\_\_. *Rua de Mão única – Infância Berlinense: 1900*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BOILEAU-NARCEJAC. *O romance policial*. Trad. Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, FAPESP, 1994.

- BRECHT, Bertolt. *Poemas: 1913-1956*. 5ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- DICKENS, Risa. “An Eye On the City : The Detective Figure in Benjamin, Kracauer and Jameson” in: Open Journal Montreal, sem data. Disponível em: [www.aughty.org/pdf/eye\\_on\\_city.pdf](http://www.aughty.org/pdf/eye_on_city.pdf)
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Apagar os rastros, recolher os restos” in: *Walter Benjamin: Rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 27-38.
- \_\_\_\_\_. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, Ed. da UNICAMP, 1994.
- GINZBURG, Jaime. “A interpretação do rastro em Walter Benjamin” in: *Walter Benjamin: Rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 107-132.
- \_\_\_\_\_. SEDLMAYER, Sabrina (orgs.). *Walter Benjamin: Rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- IMANISHI, Raquel. “Cidade, memória e literatura na Infância Berlinense de Walter Benjamin” in: “II Encontro de História da Arte”. São Paulo, 2006.
- JANZ, Rolf-Peter. “Ausente e presente: sobre o paradoxo da aura e do vestígio” in: *Walter Benjamin: Rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 13-23.
- KOTHE, Flávio René. *A narrativa trivial*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.
- KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film*. Londres: Oxford University Press, 1960.
- LISSOVSKY, Mauricio. “A fotografia e a pequena história de Walter Benjamin”. 1995, dissertação (mestrado em Comunicação) – Escola de comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. “Notas sobre Siegfried Kracauer, Walter Benjamin e a Paris do Segundo Império: pontos de contato” in: “História” [online]. 2006, vol.25, n.2, p. 48-63. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-90742006000200003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742006000200003&lng=en&nrm=iso).
- MATE, Reyes. *Meia-noite na história*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2011.
- MCDONOUGH, Tom. “The crimes of the *flâneur*” in: “October”, nº 102. Massachusetts: 2002, p. 101-122.
- OTTE, Georg. “Linha, choque e mônada. Tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin”. 1994, tese (doutorado em Literatura Comparada), Universidade Federal de Minas Gerais.

- PECHMAN, Robert M. (Org.). *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- SALES DE SOUZA, Maria Aparecida. *Memória e infância em Walter Benjamin*. 2010, dissertação (mestrado em Letras), Universidade Vale do Rio Verde.
- SALZANI, Carlo. “The city as crime scene: Walter Benjamin and the traces of the detective” in: “New German Critique”, nº 100, volume 34, 2007, p. 165-187.
- SANTOS NETO, Artur Bispo. “A interpretação alegórica do mundo na filosofia de Walter Benjamin.” Alagoas: Edufal, 2007.
- SCHOLEM, Gerson. *Walter Benjamin: The Story of a Friendship*. New York: Schocken Books, 1981.
- \_\_\_\_\_ ; BENJAMIN, Walter. *Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- SEDLMAYER, Sabrina. “Sobre os restos: Infância berlinense por volta de 1900” in “Cadernos Benjaminianos”, nº 4. Belo Horizonte: 2011, p. 43-51.
- SETTON, Román. “Pensar la literatura policial: Sigfried Kracauer, Walter Benjamin, Ernst Bloch, el género y la disolución de los vínculos comunitarios”, in “Constelaciones”, “Revista de Teoría Crítica”, nº 3, 2011, p. 193-207.
- VILAÇO, Fabiana de Lacerda. “O homem na cidade moderna: Walter Benjamin e uma leitura crítica dos contos de detetive de Edgar Allan Poe” in: “III Seminário Internacional Políticas de la Memoria”. São Paulo, 2010
- YURGEL, Caio. “Apaguem os rastros: Walter Benjamin, arquitetura, história e literatura” in “Revista de Estudos Literários”, volume 24. Porto Alegre: 2012, p. 141-150.